WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie V

Konzerte

WERKGRUPPE 15:
KONZERTE FÜR EIN ODER MEHRERE KLAVIERE
UND ORCHESTER MIT KADENZEN · BAND 5

VORGELEGT VON
EVA UND PAUL BADURA-SKODA

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · PARIS · LONDON · NEW YORK

1965

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

En coopération avec le Conseil international de la Musique
Editionsleitung: Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH
Österreichischer Bundesverlag Wien

SCHWEIZ
und alle übrigen hier nicht genannten Länder
Bärenreiter-Verlag Basel

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Eva und Paul Badura-Skoda, Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie V, Werkgruppe 15, Band 5.

Alle Rechte vorbehalten / 1965 / Printed in Germany

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

INHALT

Vorwort VI

Zum vorliegenden Band VII

Faksimile: Blatt 7v aus dem Autograph des Konzerts in B KV 456 XVIII

Faksimile: Blatt 17r aus dem Autograph des Konzerts in B KV 456 XIX

Faksimile: Blatt 26r aus dem Autograph des Konzerts in B KV 456 XX

Faksimile: Blatt 38v und 39r aus der Kopie des Konzerts in B KV 456 im Glinka-Museum Moskau XXI

Faksimile: Blatt 24r aus dem Autograph des Konzerts in F KV 459 XXII

Faksimile: Blatt 30v aus dem Autograph des Konzerts in F KV 459 XXIII

Konzert in G KV 453 3

Konzert in B KV 456 71

Konzert in F KV 459 151

Anhang

I: Zwei Kadenzen zweifelhafter Echtheit zum Konzert in G KV 453
1. Kadenz zum ersten Satz (Allegro), KV 624 (626a) Nr. 23 (KV6: Nr. 49) 237
2. Kadenz zum zweiten Satz (Andante), KV 624 (626a) Nr. 25 (KV6: Nr. 51) 238

II: Kadenz zum ersten Satz (Allegro vivace) des Konzerts in B KV 456, KV 624 (626a), Nr. 26 (KV6: Nr. 53) 239

III: Kadenzen zum Konzert in B KV 456 nach der neu aufgefundenen Kopie im Glinka-Museum Moskau
1. Kadenz zum ersten Satz (Allegro vivace) KV6 624 (626a), Nr. 52 . . 240
2. Eingang zum dritten Satz (Allegro vivace) KV6 624 (626a), Nr. 55 . . 242
3. Kadenz zum dritten Satz (Allegro vivace) KV6 624 (626a), Nr. 56 . . 242

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

VORWORT

Die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) bietet der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen — in erster Linie der Autographe Mozarts — einen wissenschaftlich einwandfreien Text, der zugleich die Bedürfnisse der musikalischen Praxis berücksichtigt. Die NMA erscheint in zehn Serien, die sich in 35 Werkgruppen gliedern:

I: Geistliche Gesangswerke (Werkgruppe 1—4)
II: Bühnenwerke (Werkgruppe 5—7)
III: Lieder und Kanons (Werkgruppe 8—10)
IV: Orchesterwerke (Werkgruppe 11—13)
V: Konzerte (Werkgruppe 14—15)
VI: Kirchensonaten (Werkgruppe 16)
VII: Ensemblemusik für größere Solo-Besetzungen (Werkgruppe 17—18)
VIII: Kammermusik (Werkgruppe 19—23)
IX: Klaviermusik (Werkgruppe 24—27)
X: Supplement (Werkgruppe 28—35)

Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme des betreffenden Werkes bzw. Bandes behandelt.

Innerhalb der Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Skizzen, Entwürfe und Fragmente werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Skizzen etc., die sich nicht werkmäßig, sondern nur der Gattung bzw. Werkgruppe nach identifizieren lassen, werden, chronologisch geordnet, in der Regel an das Ende des Schlußbandes der jeweiligen Werkgruppe gesetzt. Sofern eine solche gattungsmäßige Identifizierung nicht möglich ist, werden diese Skizzen etc. innerhalb der Serie X, Supplement (Werkgruppe 30: *Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia*), veröffentlicht. Verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X (Werkgruppe 29: *Werke von zweifelhafter Echtheit*). Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zu Grunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen (bei Opern z. B. Einlagestücke für spätere Aufführungen) werden im Anhang des betreffenden Bandes wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern nach der dritten und ergänzten dritten Auflage von A. Einstein (KV^3 bzw. KV^{3a}) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV^6) vermerkt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen des Bandbearbeiters in den Notenbänden gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, *tr*-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen und Schwellzeichen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel, Generalbaß-Bezifferung sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. eine Ausnahme: sie sind stets kursiv gestochen, wobei die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. In der Vorlage irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel sowie die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn eines jeden Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wiedergegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten. Die alten c-Schlüssel sind, soweit sie in den Vorlagen für Singstimmen oder Tasteninstrumente verwendet werden, durch die heute üblichen Schlüsselzeichen ersetzt, jedoch zu Beginn der ersten Accolade im Vorsatz angegeben. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h. 𝅘𝅥𝅯 , 𝅘𝅥𝅰 statt ♪ , 𝅘𝅥𝅯); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in all diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift 𝅘𝅥𝅯 , 𝅘𝅥𝅰 etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz" gelten, wird dies durch den Zusatz „[𝅘𝅥𝅯]" über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögchen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for:* und *pia:* Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art vergleiche man jeweils das Vorwort des Bandbearbeiters (*„Zum vorliegenden Band"*) und den Kritischen Bericht.

Die Editionsleitung

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Für Mozarts Klavierkonzert-Schaffen war 1784 das fruchtbarste Jahr: In erstaunlich kurzem Zeitraum entstanden zunächst die Konzerte KV 449, 450, 451 und 453 und nach einer längeren Pause noch die Konzerte KV 456 und KV 459[1]. In den erhaltenen Briefen aus dieser Zeit kommt deutlich zum Ausdruck, mit welcher Genugtuung Mozart seinem Vater von seinen Erfolgen als gesuchtester Klavierspieler Wiens berichtete. Von den 22 Akademien, die er ihm auf einer Liste verzeichnet als solche ankündigte, *„worin ich gewis spiellen muß"* [2], fand nachweislich nur eine nicht statt (die geplante Theaterakademie am 21. März). Hingegen spielte er noch bei einer weiteren Akademie am 9. April beim Grafen Pálffy und vielleicht auch noch am 11. April[3]. Für einen Zeitraum von 46 Tagen sind ein Minimum von 23 Konzerten eine wahrhaft anstrengende Aufgabe, zumal ja Mozart „nebenbei" zu komponieren und zu unterrichten hatte. *„sie müssen mir verzeihen daß ich wenig schreibe, ich habe aber ohnmöglich Zeit, da ich die 3 lezten Mittwochs in der fasten . . . . . 3 Concerte . . . auf abonnement gebe . . . im theater werde vermuthlich dieses Jahr 2 accademien geben — nun können sie sich leicht vorstellen, daß ich nothwendig Neue Sachen spiellen muß — da muß man also schreiben. — der ganze vormittag ist den scolaren gewidmet. — und abends hab ich fast alle tage zu spiellen"* [4].

Mag auch die für Mozart ungewöhnliche Konzentration auf Instrumentalwerke — der im Februar 1784 begonnene eigenhändige thematische Katalog verzeichnet nicht ein einziges Vokalwerk in diesem Jahr — im Grunde wenig mehr als eine schöpferische Antwort auf das Fehlschlagen aller Opernpläne bedeutet haben, so sicherten doch die stattlichen Subskribentenlisten für seine Akademien hochwillkommene Einnahmen. Die finanzielle Frage hatte zuvor brennend genug im Vordergrund gestanden.

Mit dem äußeren Erfolg stellte sich auch eine Hochstimmung ein, die sich in den sechs Klavierkonzerten dieses Jahres deutlich widerspiegelt. Zwar fehlen auch in diesen Werken keineswegs die tragischen Schatten — man denke etwa an den zweiten Satz von KV 456 —, aber sie lassen noch kein Gefühl der Resignation aufkommen; sie bilden eher nur eine dunkle Folie zur vorherrschenden Lebensfreude. Auffallend ist die Bevorzugung ungewöhnlich lebhafter Tempi, besonders in den Konzerten KV 456 und 459: Im B-dur-Konzert sind die beiden Ecksätze mit *Allegro vivace* bezeichnet, das F-dur-Konzert hat im ersten Satz die Vorschrift *Allegro* ¢ [5], der „langsame" Satz ist ein *Allegretto* und das Finale trägt mit *Allegro assai* die neben Presto schnellste Tempo-Angabe dieser Zeit [6]. Die für die Schwester bestimmte Warnung, die Mozart in seinem Brief an den Vater über die Konzerte KV 449, 450, 451 und 453 aussprach [7]: *„Ich lasse ihr aber sagen, daß im keinen Concerte Adagio, sondern lauter Andante seyn müssen"*, trifft zweifellos auch für die beiden späteren Konzerte KV 456 und 459 zu. Die ländlerartige Begleitung in den Takten 40—41 und 99—100 im zweiten Satz des F-dur-Konzertes weist jedenfalls auf ein flüssiges Tempo hin — die Bezeichnung *Allegretto* ist sicherlich kein Irrtum Mozarts.

Mit Ausnahme des Konzertes KV 449, das nach Mozarts eigenen Worten *„ein Concert von ganz besonderer art"* ist und gar nicht dazugehört [8], zeigen die Konzerte dieses Jahres bei aller Vielfalt der Formen und der Stimmungen auffallend viele stilistische Gemeinsamkeiten. So sind beispielsweise KV 451 und die Konzerte dieses Bandes keimhaft aus dem gleichen rhythmischen Marschmotiv entwickelt: ♩♩♫♩♩, ein Mo-

---

[1] Mozarts handschriftliches *Verzeichnüß / aller meiner Werke / Vom Monath Febrario 1784 bis Monath . . . 1 . . .* gibt folgende Vollendungsdaten an: *den 9:ten Hornung* [= Februar], *den 15:ten März, den 22:ten* [März], *den 12:ten Aprill, den 30:t September* und *den 11:ten december*. (Faksimile-Ausgabe des Verzeichnisses hrsg. von Otto Erich Deutsch, Wien — Leipzig — Zürich — London 1938).

[2] Vgl. Mozarts Brief vom 3. März 1784. (Alle Briefstellen zitiert nach: *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, 4 Bände, Kassel etc. 1962—1963, Band III.)

[3] Vielleicht auch noch bei einer Akademie von *„Mad:lle Bayer"* (?) am 11. April, vgl. Brief Mozarts vom 10. April 1784.

[4] Vgl. Brief Mozarts vom 3. März 1784. Dieser Brief enthält auch die Liste der Akademien, in denen Mozart in dieser Fastenzeit zu spielen hatte.

[5] Abweichend von der autographen Partitur ist im eigenhändigen Verzeichnis Mozarts das Beiwort *Vivace* zum *All:o* hinzugefügt. Hingegen ist bei KV 456 die Tempoangabe in diesem Verzeichnis wiederum umgekehrt nur *All:o*. (Die Eintragungen im Verzeichnis weichen öfters in Einzelheiten von den Anfängen der fertigen Werke ab, vermutlich wohl deshalb, weil Mozart sie nur aus dem Gedächtnis notiert haben dürfte).

[6] Die „Alla breve"-Vorschrift im ersten Satz sollte doch beachtet werden. Welche Bedeutung Mozart dem Alla breve einräumte, läßt sich aus folgender Briefstelle (Brief vom 20. Februar 1784) entnehmen: *„beym Adagio war ich froh, daß es sehr kurz war; . . . denn, von anfang konnten sich die accompagnierenden nicht darein finden, weil das stück in vierviertlstackt geschrieben war, und er es im Alla Breve bließ — und, da ich dann mit eigner hand Alla Breve dazu schrieb, er mir gestund, daß Papa in Salzburg auch darüber gezankt hätte."*

[7] Brief Mozarts vom 9. (12.) Juni 1784.

[8] Brief Mozarts vom 26. Mai 1784 an seinen Vater.

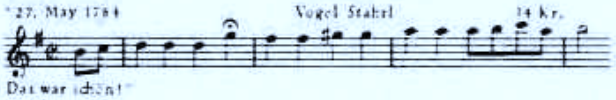
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

tiv, das auch den „Kleinen Trauermarsch für Klavier" KV 453a[9] bestimmt und als ein Lieblingsrhythmus Mozarts u. a. schon im Klavierkonzert KV 415 (387b), in der *Serenata notturna* KV 239 und im Violinkonzert KV 218 Verwendung fand. Gemeinsam ist den Konzerten dieses Bandes auch die Orchesterbesetzung[10]. (Auch KV 450 weist die gleiche Besetzung auf; allerdings tritt dort die Flöte erst im letzten Satz hinzu.) Formale Querverbindungen lassen sich insbesondere zwischen den beiden B-dur-Konzerten KV 450 und KV 456 feststellen: Beide Mittelsätze haben Variationenform, die Finali sind in beiden Fällen Jagdrondos im 6/8-Takt[11]. Besonders einigt diese Konzerte aber wohl ihr „kammermusikalischer" Charakter, die zeitliche und geistige Nähe zu den Haydn gewidmeten Streichquartetten.

*

KV 453 wird schon am 10. April 1784 in einem Brief an seinen Vater von Mozart als vollendet erwähnt: *„Nun habe ich auch heute wieder ein Neues Concert für die frl: Ployer fertig gemacht."* Am 12 April trug er dann das Incipit in sein *Verzeichnüß aller meiner Werke* . . . ein. Die Überschrift des seit Kriegsende verschollenen Autographs lautete: . . . *per la Sigra Barbara Ployer*. Es war das zweite Konzert, das Mozart für seine Schülerin Barbara Ployer schrieb[12]. Mitte Mai konnte Mozart dann dem Vater die noch unbekannten Klavierkonzerte dieser Saison KV 449, 450, 451 und 453 nach Salzburg senden. In dem Brief, in dem er sie angekündigt[13], bittet er, besonders darauf zu achten, daß die Konzerte nicht durch unbefugtes Abschreiben in falsche Hände geraten. Auch erwähnt er, daß die Konzerte *„ex Eb und G niemand als ich und frl. von Ployer |: für welche sie geschrieben worden :| besitzt"*, und im Brief vom 26. Mai fragt er an, welches der drei *„grossen"* Konzerte KV 450, 451 und 453 dem Vater am besten gefalle: *„. . . ich bin begierig ob ihr urtheil mit dem hiesigen allgemeinen und auch meinen urtheil überein kömmt, freylich ist es nöthig daß man sie alle 3 mit allen Stimmen, und gut Producirt hört. — Ich will gerne gedult haben, bis ich sie wieder zurückerhalte — nur daß sie kein Mensch in die hände bekömmt. — ich hätte erst heute für eines davon 24 Duckaten haben können; — ich finde aber daß es mir mehr Nutzen schafft wenn ich sie noch ein paar Jährchen bey mir behalte, und dann erst durch den Stich bekannt mache"* —[14]. Auch von seiner Schwester wollte er wissen: *„Ich bin sehr begierig, wenn du alle 3 grosse Concerte wirst gehört haben, zu vernehmen, welches dir am besten gefällt"*[15]. Am 12. Juni 1784 ist das G-dur-Konzert nochmals in einem Brief Mozarts an seinen Vater erwähnt: *„Morgen wird bey H: Agenten Ployer zu döbling auf dem Lande Academie seyn, wo die frl: Babette ihr Neues Concert ex g — ich das Quintett — und wir beyde dann die grosse Sonate auf 2 Clavier spiellen werden. — ich werde den Paesello* [Paisiello] *mit dem Wagen abhollen, um ihm meine Composition und meine schüllerin hören zu lassen."*

Einer Notiz sei hier noch gedacht, die Mozart in sein Ausgabenbuch, das er in diesem Jahr zu führen begonnen hatte, eintrug. Offensichtlich hatte er seine Freude an einem Vogel, der das Thema des Finalsatzes von KV 453 pfeifen konnte — wenn auch die Intonation nicht ganz einwandfrei gewesen sein dürfte —, und kaufte ihn deshalb. Die Eintragung lautet[16]:



Das Autograph des G-dur-Konzertes gehörte zu jenen Handschriften Mozarts, die Constanze 1799 an Johann André verkaufte, in dessen Besitz sie bis 1854 blieben. Danach erwarb sie die ehemalige Preußische Staatsbibliothek zu Berlin. Dort wurde das Autograph von KV 453 bis zum Jahr 1945 verwahrt; es ist seither verschollen. Die ältesten uns zur Verfügung stehenden handschriftlichen Quellen sind Stimmenkopien, die in den Klöstern Melk und Kremsier aufbewahrt werden. Ein Erstdruck, der schon zu Mozarts Lebzeiten 1787 von Bossler in Speyer herausgebracht wurde, ist ähnlich wie

[9] Diesen kleinen Trauermarsch in c-moll mit der Überschrift *„Marche funebre del Sig:r Maestro Contrapunto"* schrieb Mozart in Barbara Ployers Stammbuch, das sich ebenso wie ein für sie bestimmtes Unterrichtsheft (KV 453b) erhalten hat.

[10] Bezüglich der Besetzungsangaben in Mozarts eigenhändigem Verzeichnis siehe im folgenden S. XI.

[11] Auf formale Gemeinsamkeiten in den drei in diesem Band vereinigten Konzerten wurde bereits hingewiesen. Vgl. Arthur Hutchings, *A Companion to Mozart's Piano Concertos*, London 1950, S. 114—116.

[12] Das erste Konzert war das Es-dur-Konzert KV 449 gewesen, das Mozart seinem Vater mit dem Bemerken schickte: *„— und NB: aber keiner Seele geben, denn ich hab es für die frl. Ployer gemacht, die es mir gut bezahlte."* (Brief vom 20. Februar 1784).

[13] Vgl. Brief vom 15. Mai 1784.

[14] In der *Wiener Zeitung* wurde das G-dur-Konzert tatsächlich von Lorenz Lausch in Abschrift erst mit Datum vom 31. 8. 1785 angekündigt. Am 14. September 1785 veröffentlichte Johann Traeg eine Annonce in der *Wiener Zeitung*: *„. . . Dann folgende neue Musikalien, sauber und korrekt geschrieben, . . . 1 Concerto à Clavicemb. in G von Mozart, N. B. ganz neu."* Im Stich erschien das Konzert 1787. Vgl. *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) X/34.

[15] Vgl. Brief vom 21. Juli 1784.

[16] Abgedruckt in Franz Xaver Niemetschek, *Leben des K. K. Kapellmeister Wolfgang Gottlieb Mozart*, Prag 1798.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

diese Stimmenkopien voller Fehler und erwies sich ebenso wie alle übrigen handschriftlichen Kopien als eine wenig brauchbare Quelle. Für die Revision des Konzertes wurden deshalb zwei Drucke als Hauptquellen herangezogen, die beide seinerzeit sicher und mit Sorgfalt nach dem Autograph revidiert wurden:

1. André veröffentlichte 1852 einen Partiturdruck der Konzerte KV 482 und KV 453 mit dem Vermerk auf der ersten Textseite: *Ausgabe nach der Originalhandschrift*. Für die Tatsache, daß hier wirklich das Autograph gewissenhaft als Vorlage benutzt wurde, sprechen, daß André, einer der begeistertsten Verehrer Mozarts, die es je gegeben hat, zu dieser Zeit ja noch im Besitz des Autographs war[17], wie auch einige Bemerkungen im Vorwort zu KV 482, in dem es u. a. heißt: *„folgende eigentümlichen Stellen, an denen man etwa Druckfehler vermuthen könnte . . . seien namhaft gemacht . . . da der Druck genau mit der Originalhandschrift übereinstimmt . . . Wahrscheinlich ist hier ein Schreibfehler in dem Manuscripte; doch mochten wir uns auf eigene Autorität keine Änderung erlauben"*[18].

2. Vor dem letzten Weltkrieg trat der Verlag Eulenburg an Friedrich Blume heran, den Text der alten Gesamtausgabe an Hand des Autographs zu überprüfen und zu revidieren. Die Ergebnisse dieser Revision konnten durch die Zeitereignisse zunächst nicht im Druck berücksichtigt werden. Es erschienen Eulenburg-Partituren, die zwar das Vorwort Blumes enthielten, jedoch nicht seine Textrevision. Erst in den seit etwa 1955 im Handel erhältlichen Eulenburg-Partituren des Konzertes (Nr. 760, Platten-Nummer E. E. 4866) sind auch die Revisionsergebnisse Blumes im Notentext berücksichtigt.

Alle Einzelheiten, in denen diese beiden als Hauptquellen für die Revision verwendeten Drucke voneinander abweichen, wurden im Kritischen Bericht vermerkt. Glücklicherweise ist das Klavierkonzert KV 453 nicht durch häufige Drucklegung im Notentext korrumpiert wiedergegeben worden. Es gab nur verhältnismäßig wenige Stellen, an denen Zweifel an den Textfassungen Andrés oder Blumes auftauchten. Sie wurden meist im Notenband in Form von Fußnoten, stets aber im Kritischen Bericht erwähnt. Auch die Lesarten der handschriftlichen Kopien des 18. Jahrhunderts sowie des Erstdruckes fanden, soweit sie von Bedeutung sind, im Kritischen Bericht Erwähnung.

Die Kadenzen zum G-dur-Konzert wurden bis auf die im Konzertsatz abgedruckte Kadenz zum ersten Satz, von der uns das Autograph Mozarts erhalten ist, nach Erst- und Frühdrucken revidiert. Die Echtheit der beiden im Anhang I abgedruckten Kadenzen (KV^6 624/626^a Nr. 49 und Nr. 51) muß aus stilistischen Gründen mit einem Fragezeichen versehen werden. Sie sind uns entweder in einer sehr fehlerhaften Form überliefert — sie mögen auch vielleicht von einem Schüler aus dem Gedächtnis notiert worden sein — oder stammen möglicherweise gar nicht von Mozart. Jedenfalls enthält die Kadenz Nr. 49 (S. 237 f.) trotz vieler Mozartscher Züge ab Takt 10 einige fragliche Stellen. Die absteigenden Sequenzen in Takt 28—32 wirken zu dürftig und schematisch, noch weniger aber überzeugen die gleich anschließenden aufsteigenden Achtel in Oktaven[19]. Noch mehr „unmozartsche" Wendungen weist die Kadenz Nr. 51 (S. 238) auf, weswegen die Echtheit dieser Kadenz entschiedener in Frage zu stellen ist. Da beide Kadenzen aber gemeinsam überliefert sind, wurden sie auch hier zusammen im Anhang des Notenbandes abgedruckt.

An Skizzen zu diesem Konzert ist uns nichts erhalten geblieben, es sei denn, man betrachtet das Fragment KV Anh. 52/452^c (abgedruckt in NMA V/15, *Klavierkonzerte · Band 8*, S. 188) als einen Entwurf zum zweiten Satz. Tonart wie auch Besetzung stimmen mit dem entsprechenden Satz von KV 453 überein. Gegenüber einer ebenso möglichen Zugehörigkeit dieses Fragmentes zu KV 459 ist noch anzuführen, daß eine rhythmische und melodische Ähnlichkeit zum Thema des endgültigen zweiten Satzes des G-dur-Konzertes KV 453 besteht. Auch die bei Mozart seltene Verzierung im dritten Takt des Fragmentes findet sich im Konzertsatz an musikalisch gleichwertiger Stelle (Takt 91) wieder. Der Schluß beider Themen läßt ebenfalls eine Verwandtschaft erkennen.

*

Nach der Vollendung des G-dur-Konzertes hatte Mozart dem Vater mitteilen müssen[20]: *„übrigens bin ich | die wahrheit zu gestehen :| auf die lezthin müde geworden — vor lauter spielen. — und es macht mir keine geringe Ehre daß es meine zuhörer nie wurden. —"*.

[17] Die Bemühungen Andrés, das Autograph so getreu wie möglich wiederzugeben, gingen so weit, daß er auch in der Verteilung der Noten auf die beiden Systeme des Klavierparts Mozart zu folgen versuchte. Sein Druck ist hierin genauer als sämtliche übrigen Druckausgaben, wie ein Vergleich des Autographs zum Klavierkonzert KV 482 (NMA V/15, *Klavierkonzerte · Band 6*) mit seiner Ausgabe dieses Konzertes, das als erstes in derselben Serie wie KV 453 erschien, ergeben hat.

[18] Der Titel der Ausgabe lautet: *W. A. Mozart's Klavier-Concerte in Partitur. Herausgegeben von einem Verein von Tonkünstlern und Musik-Gelehrten in Frankfurt a/M. mit Bearbeitung der Orchesterbegleitung für das Klavier von F. X. Gleichauf.*

[19] Eine eingehende Analyse bringt der Krit. Bericht.

[20] Vgl. Brief vom 10. April 1784.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Bereits am 21. April trug er als nächste Komposition die große Violinsonate in B-dur KV 454 in sein *Verzeichnüß* ein. Nach dieser Sonate komponierte Mozart noch zwei Variationswerke (KV 460/454ª und KV 455), die vor oder während der Arbeit am B-dur-Konzert entstanden sein dürften. Auch familiäre Ereignisse belasteten diesen Sommer. Anfang September erkrankte Mozart. Am 21. September brachte Constanze das zweite Kind, Karl Thomas, zur Welt, am 29. September übersiedelte die Familie Mozart vom Trattnerhof in die Große Schulerstraße (in eine Wohnung, die wohl größer, jedoch auch zweimal so teuer war). Mit Datum vom 30. September 1784 findet sich das B-dur-Konzert KV 456 in Mozarts eigenhändigem Verzeichnis eingetragen.

Bezüglich der Widmung des Konzertes KV 456 fehlen uns einige dokumentarische Belege[21]. Alle Anzeichen sprechen dafür, daß Mozart dieses Konzert auf Bestellung für die blinde Maria Theresia von Paradis schrieb[22]. Spätestens 1783 in Salzburg hatte er die Pianistin kennen gelernt[23]. Warum Mozart ihr ein Konzert zu schreiben versprach, ist unbekannt geblieben. Vermutlich bat sie ihn darum, da sie eine längere Konzertreise plante und für einen ausgedehnten Aufenthalt in Paris neue Werke brauchte[24]. Von Ende März bis Ende Oktober 1784 hielt sie sich in Paris auf, im November spielte sie dann in London[25]. Im Februar 1785 berichtet Leopold Mozart aus Wien an Nannerl: *„am Sontag abend war im Theater die accademie der ital: Sängerin Laschi . . . und mein Bruder spielte ein herrliches Concert, das er für die Paradis nach Paris gemacht hatte. Ich war hinten nur 2 Logen von der recht schönen würtemb: Prinzessin neben ihr entfernt und hatte das vergnügen alle Abwechslungen der Instrumente so vortrefflich zu hören, daß mir vor Vergnügen die thränen in den augen standen, als dein Bruder weg gieng, machte ihm der kayser mit dem Hut in der Hand ein Compl: hinab und schrie bravo Mozart. — als er herauskam zum spielen, wurde ihm ohnehin zugeklatscht"*[26].

Das Autograph des Konzertes KV 456 ist erhalten und befindet sich in Marburg/Lahn (aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin). Die vorliegende Revision stützt sich in erster Linie auf dieses Autograph unter gelegentlicher Benützung einiger Nebenquellen, von denen besonders eine Partiturabschrift von Kopistenhand mit Eintragungen Mozarts Beachtung verdient[27]. Sie enthält vor allem dynamische Bezeichnungen (vgl. Faksimilia, S. XXI), aber auch einige andere eigenhändige Eintragungen Mozarts. Die in unserem Text als Alternativfassungen wiedergegebenen Ossia-Versionen im zweiten Satz stammen aus dieser Kopie. Im Anschluß an den dritten Satz findet sich Mozarts eigenhändige Signierung (vgl. dazu unten, S. XV), darauf folgen zwei bisher noch ungedruckte Kadenzen und ein Eingang, von derselben Kopistenhand geschrieben. Stilistisch gesehen dürften die beiden Kadenzen von Mozart stammen, weniger überzeugt der Eingang. — Für alle Kadenzen zu diesem Konzert fehlten leider autographe Vorlagen. Sie mußten daher nach Erst- und Frühdrucken unter Heranziehung auch handschriftlicher Quellen aus dem 18. Jahrhundert ediert werden.

*

Das Konzert KV 459 in F-dur trägt keine Widmung. Dieses Konzert schrieb Mozart offensichtlich „für sich selbst", und zu seinen Lebzeiten dürfte es auch wohl nur von ihm selbst gespielt worden sein. Es ragt unter den Konzerten der Wiener Zeit sowohl durch seine bezaubernd hinreißende Lebendigkeit als auch durch die kunstvolle Instrumentation und die kontra-

---

[21] Außer einem Gratulationsbrief zu Nannerls Hochzeit vom 18. August 1784 sind uns keine Briefe Mozarts an Vater oder Schwester aus der Zeit vom Juli 1784 bis Ostern 1785 erhalten geblieben. Wir wissen jedoch von acht verschollenen Briefen: Nr. 798, 800, 807, 812, 818, 821, 839 und 843 der in Anmerkung 2 genannten Briefausgabe von W. A. Bauer und O. E. Deutsch. Sieben dieser Briefe waren an den Vater, einer an die Schwester gerichtet.

[22] Maria Theresia von Paradi(e)s (1759—1824) war die Tochter eines österreichischen Beamten. Früh erblindet, sang sie bereits als 11jährige öffentlich. Sie war Gesangs- und Kompositionsschülerin Salieris und hatte Klavier bei Kozeluch und Richter studiert. 1783 trat sie eine ausgedehnte erfolgreiche Konzertreise an, die sie über Salzburg und Süddeutschland nach Frankreich, England, Belgien und Deutschland führte und von der sie erst 1786 zurückkehrte.

[23] Nannerls Tagebuch vermerkt am 27. September 1783, zu einer Zeit also, wo sich Mozart mit seiner Frau in Salzburg aufhielt: *„hernach der hr: grubner flautraversist und md:paradies mit ihrer blinden Tochter bey uns."* Vgl. Walter Hummel, *Nannerl Mozarts Tagebuchblätter*, Salzburg 1958, S. 100.

[24] Es mag auch sein, daß erst der große Erfolg, den sie mit ihren Akademien in Paris erzielte, sie dazu verleitete, ihren Aufenthalt zu verlängern und weitere Konzerte zu geben, für die sie neue Werke brauchte. Ihr Lehrer Richter, unmittelbarster Zeuge von Mozarts Erfolgen in diesem Frühjahr, könnte die Bestellung vermittelt haben. Sie mag sich dann brieflich an Mozart, dessen Name in Paris immer noch einen guten Klang hatte, gewandt haben. Es ist anzunehmen, daß sie ihm das Konzert bezahlte. Vgl. E. Badura-Skoda, *Zur Entstehung des Klavierkonzerts B-dur KV 456*, in: *Mozart-Jahrbuch 1964* (in Vorb.).

[25] Vgl. Hermann Ullrich, *Maria Theresia Paradis und Mozart*, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, Jg. 1949, S. 316 ff.

[26] Brief vom 16. Februar 1785.

[27] Sie befindet sich derzeit im Staatlichen Museum für Musikkultur „M. J. Glinka", Moskau.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

punktische Arbeit hervor. Keiner der nachfolgenden Sätze steht hinter dem vorhergehenden zurück; im Gegenteil, die beiden ersten Sätze werden vom brillanten Rondo mit seinem berühmten Fugato womöglich noch übertroffen. Nicht zu unrecht wurde dieses Konzert einmal *„Das Finalekonzert"* genannt. Mozart muß es selbst sehr geschätzt haben, denn wenn uns die Quellen nicht täuschen, war es KV 459, das er neben dem als „Krönungskonzert" bekannten Konzert in D-dur KV 537 (NMA V/15/8) für seine Akademie am 15. Oktober 1790 in Frankfurt/Main anläßlich der Kaiserkrönung Leopolds II. spielte[28]. Mit der gleichen Berechtigung, mit der das Konzert KV 537 den Titel „Könungskonzert" trägt, kann auch dieses Konzert so genannt werden.

Merkwürdig ist die Eintragung Mozarts in sein *Verzeichnüß* vom 11. Dezember 1784, die bei diesem Konzert für die Begleitung auch Trompeten und Pauken *(„2 clarini timpany")* angibt. Einstein meinte, daß die Trompeten- und Paukenstimmen verlorengegangen sein müßten[29]. Dieser Meinung schließen sich auch die Herausgeber der sechsten Auflage des Köchel-Verzeichnisses (KV⁶: Wiesbaden 1964) an. Demnach hätte Mozart ähnlich wie etwa beim Es-dur-Klavierkonzert KV 482 die Trompeten und Pauken auf ein Extrablatt notiert, da das verwendete 12zeilige Partiturpapier für deren Notation innerhalb der Partitur nicht ausreichte. Es scheint uns jedoch wahrscheinlicher, daß es sich bei der Eintragung im Werkverzeichnis einfach um einen Irrtum Mozarts handelte[30]. Die Tonart F-dur ist nämlich bei Mozart durchaus keine „Trompeten-Tonart", und es ist uns kein einziges symphonisches Werk oder Konzert in dieser Tonart bekannt, in dem Mozart Trompeten verwendet hat[31]. Mozarts „Trompeten-Tonarten" sind C-, D- und Es-dur sowie c-moll und d-moll. Selbst in seinen Opern bleiben Stücke, die in F-dur notiert sind, ohne Trompeten und Pauken.

Das Autograph des F-dur-Konzertes, aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, befindet sich z. Z. in Marburg/Lahn. Nur an wenigen Stellen weist es Streichungen und Änderungen Mozarts auf, von denen eine für den metrischen Aufbau interessante Korrektur im zweiten Satz aus der beigefügten Faksimile-Wiedergabe (S. XXII) ersichtlich ist[32]. Eine andere interessante Korrektur im selben Satz (Takt 104 ff.) betrifft die Instrumentation: Die Motive, die Mozart zuerst Oboe I und Fagott I anvertraut hatte, übernimmt nach durchgeführter Korrektur das Klavier.

Skizzen zu diesem Konzert sind uns nicht erhalten geblieben. Hingegen hat sich ein Fragment KV Anh. 59 (466ª) = KV⁶ 459ª erhalten: der Beginn eines langsamen Satzes in C-dur, den Einstein irrtümlich für eine Skizze zum d-moll-Konzert KV 466 hielt, der aber mit viel größerer Wahrscheinlichkeit als Entwurf eines zweiten Satzes für das vorliegende Konzert gelten kann. Er findet sich in NMA V/15/8, S. 189 f., abgedruckt (vgl. auch das Vorwort zu diesem Band, S. XXVIII). Das Autograph der Kadenzen zu diesem Konzert wurde erst vor wenigen Jahren von Hellmut Federhofer entdeckt[33]. Das autographe Blatt enthält auch einen bis dahin unbekannt gebliebenen Eingang zum Rondo, den wir ebenso wie die Kadenzen an den betreffenden Stellen des Konzertes im vorliegenden Band eingefügt haben.

*

Zur Interpretation

Die Klangverhältnisse haben sich seit dem 18. Jahrhundert bekanntlich grundlegend gewandelt. Damals waren die Säle viel kleiner und die Instrumente im allgemeinen weniger lautstark und von den heute gebräuchlichen in der Klangfarbe vielfach verschieden. Vor allem aber hat sich das Lautstärkeverhältnis der einzelnen Instrumente zueinander geändert. Der heutige Konzertflügel ist bedeutend tonstärker als das

---

[28] Die Titelseite der Erstausgabe Andrés enthält folgenden Vermerk: *Ce concerto a été executé par l'auteur à Francfort sur le Mein à l'occasion du couronnement de l'Empereur Léopold II.* Auch in Rellstabs Berliner Lagerverzeichnis, 8. Suppl. von 1795, findet sich ein entsprechender Vermerk — vgl. O. E. Deutsch und Cecil B. Oldman, *Mozart-Drucke*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XIV, S. 345 und O. E. Deutsch, *Mozarts Krönungs-Akademie in Frankfurt*, in: *Stadtblatt der Frankfurter Zeitung*, 29. Januar 1931. Vgl. auch Werner Bollert, *Bemerkungen zu Mozarts Klavierkonzert F-Dur (KV. 459)*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß, Wien, Mozartjahr 1956*, Graz 1958, S. 66.

[29] In der von Alfred Einstein bearbeiteten 3. Auflage des Köchel-Verzeichnisses (KV³: Leipzig 1937; mit Supplement KV³ª: Ann Arbor, S. 585 und 1014) heißt es: *„In der Tat hat Mozart ... neben 537, dem sogenannten ‚Krönungskonzert', noch ein 2. Klavierkonzert gespielt — ob dieses, steht noch nicht völlig fest, ist aber anzunehmen, besonders, wenn man nicht daran zweifelt, daß die im Them. Verzeichnis angegebenen und vermutlich auf einem Extrablatt notierten Trompeten und Pauken einst wirklich vorhanden waren. Man beachte, daß auch in 537 die Trompeten und Pauken im Them. Verz. als ad libitum bezeichnet sind."*

[30] Verwechslung mit dem um drei Nummern später notierten d-moll-Konzert KV 466? Irrtümer im *Verzeichnüß* kommen öfters vor; vgl. Anm. 5.

[31] Für diesen Hinweis danken wir Prof. Dr. Karl Marguerre, Darmstadt.

[32] Faksimile der anschließenden Takte 74—80 in: E. und P. Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation*, Wien 1957. Die Parallelstelle Takt 125 ff. beweist, daß Mozart die Korrektur erst nachträglich vornahm.

[33] Vgl. H. Federhofer, *Mozartiana in Steiermark (Ergänzung)*, in: *Mozart-Jahrbuch 1958*, Salzburg 1959, S. 109 ff.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Mozartklavier. Selbst bei der schwachen Orchesterbesetzung, die zu Mozarts Zeit üblich war, konnte das zarte Hammerklavier des 18. Jahrhunderts im Fortespiel nur dann noch gehört werden, wenn das Orchester leise begleitete. Wollte Mozart dem Pianisten dynamische Schattierungsmöglichkeiten einräumen, so mußten die begleitenden Instrumente grundsätzlich *p* bis *pp* spielen. Das scheint ein Grund dafür gewesen zu sein, daß Mozart in seinen Konzerten den Orchesterpart bei den Solostellen des Klaviers fast immer mit *p* bezeichnete und nur selten für eine im ursprünglichen Sinn des Wortes „konzertierende" Orchesterstimme ein *mf*- oder *f*-Zeichen setzte. Auch scheint es damals üblich gewesen zu sein, die Streicher während der Klaviersoli nur quasi-solistisch in Quartett- oder Quintettbesetzung (je ein Solopult) begleiten zu lassen, so daß das volle Streichorchester also nur während der Tutti erklang. Zu dieser Annahme verleitet die im Kloster Melk aufbewahrte Stimmenabschrift des G-dur-Konzertes KV 453, wo nur jeweils eine Streicherstimme (in Violine I nachträglich mit *Solo* bezeichnet) voll ausgeschrieben ist, während in die übrigen Stimmen nur die Tutti eingetragen und die Soli durch lange Pausen gekennzeichnet wurden[34].

Der Wechsel der Klangverhältnisse bringt es mit sich, daß selbst bei relativ zartem Spiel auf dem modernen Konzertflügel einige thematisch wichtige Einsätze der Orchesterinstrumente kaum noch gehört werden können, wenn sich das Orchester an die Mozartsche *p*-Vorschrift hält. Spielt der Pianist bei erregten Stellen sein Passagen-Feuerwerk erst wirklich Forte, dann sind manche Orchestereinsätze nicht zu hören, es sei denn, die Orchesterbesetzung wäre so groß, wie wir sie uns für Mozart eigentlich nicht wünschen möchten. Zur Wiederherstellung des klanglichen Gleichgewichts wird es wohl am besten sein, einige dynamische Veränderungen in den Orchesterstimmen vorzunehmen[35].

Im Finale zu KV 456 beispielsweise wird in Takt 279—282 der Einsatz des Hauptthemas in der ersten Oboe und im ersten Horn nur dann zu hören sein, wenn das Thema mindestens mezzoforte geblasen wird, und in Takt 50 und 159 werden die ersten Violinen das Thema nicht nur mit dem gleichen Ausdruck und mit den gleichen Akzenten wie zu Beginn zu spielen haben, sondern sollten so lautstark sein, daß die Klavierfigurationen als begleitende Umspielungen erkannt werden. Ebenso wird für gewöhnlich im selben Satz das Solofagott in Takt 171—179 und 187—196 trotz der Forte-Vorschrift vom modernen Klavier zugedeckt. Hier würde ein Mitspielen des zweiten Fagotts Abhilfe schaffen. Auch in den zwei anderen Konzerten gibt es einige Stellen, wo die Dynamik einzelner Einsätze trotz der von Mozart stammenden *p*-Vorschrift „angehoben" werden sollte, z. B. in KV 453, 1. Satz, Takt 126 ff. (Bläser), Takt 160 ff. (Flöte, Fagott I und II), und KV 459, 1. Satz, Takt 120—124 und 287 bis 291 (Fagott I) sowie 3. Satz Takt 228 (Viola, Violoncello), Takt 236 (Violine I, II). Umgekehrt kommt es aber natürlich auch oft vor, daß bei den heute üblichen großen Streicherbesetzungen rein akkordische Harmoniebegleitungen viel zu laut ausfallen. Hier wäre dringend wenigstens eine teilweise Rückkehr zur Praxis der Mozartzeit (stark reduzierte Streicherbesetzung während der Klaviersoli) zu empfehlen.

Mit den Klangänderungen, die sich aus der Entwicklung des Klaviers in den letzten zwei Jahrhunderten ergeben haben, hängt das Problem des Col-Basso- und des Generalbaßspieles — zwei durchaus verschiedene Begriffe! — eng zusammen[36]. Der Klang des Mozartflügels verband sich in den Tutti ohne weiteres mit dem Orchesterklang. Die prägnante Tonsprache alter Hammerklaviere vor allem im Baßregister gab dem dirigierenden Pianisten beim Mitspiel der Orchesterbässe die Möglichkeit, für rhythmische Präzisierung zu sorgen. Gerade im Baßregister aber ist der moderne Klavierton ziemlich massiv und dumpf und stellt kaum eine Bereicherung der Klangfarbe dar, wohl aber eine unerwünschte Klangverdickung. Mozarts Col-Basso-Vorschriften wurden in der vorliegenden Ausgabe zwar gewissenhaft wiedergegeben, doch sollten sie besser nicht „wörtlich" befolgt werden; solange nicht Hammerflügel nachgebaut und verwendet werden, die dem Mozartschen Klavierklang näher kommen als unsere heutigen Konzertflügel, muß die allergrößte Diskretion beim Col Basso empfohlen werden. Im dritten Satz des Konzertes KV 459 fehlen übrigens im Autograph die Col-Basso-Eintragungen im ersten Tutti zwischen Takt 32 und 119. Man möchte an ein Versehen Mozarts glauben, weil er sonst regelmäßig für Stellen dieser Art „col Basso" für die linke Hand des Klaviers vorschrieb;

[34] Wenn sich aus der Anzahl der Stimmen Rückschlüsse auf die Orchesterbesetzung ziehen lassen, so waren neben dem Solopult noch je zwei Pulte (Violinen) bzw. je ein Pult (Viola, Basso) eingesetzt. Vgl. hierzu auch NMA V/15/8, Vorwort S. XXI.

[35] Dieser Hinweis erscheint uns derzeit notwendiger als die Bitte an die — in diesem Punkt meist ohnehin sehr verständigen — Pianisten, das Mozartsche Forte nicht zu übertreiben und ihre großen Kraftreserven für Brahms- und Tschaikowski-Konzerte aufzusparen.

[36] Vgl. P. Badura-Skoda, *Über das Generalbaßspiel in den Klavierkonzerten Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch 1957*, Salzburg 1958, S. 96 ff.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

merkwürdig ist jedoch, daß Mozart im Klavier gleich auf fünf aufeinanderfolgenden Seiten diese Eintragung vergessen haben soll, während er sie in den darüber liegenden Fagotten mehrmals notierte (siehe das Faksimile auf Seite XXIII). Vielleicht hat der Verzicht auf das Col Basso hier dirigiertechnische Gründe gehabt. Es wäre möglich, daß Mozart, der ja bekanntlich immer vom Flügel aus dirigierte, die Einsätze im Fugato mit beiden Händen geben wollte. (Auf Wunsch der Editionsleitung wurde im Notentext das Col Basso in diesen Takten ergänzt, ein Fußnotenvermerk macht aber auf das Fehlen der Anweisung in Mozarts Autograph aufmerksam.)

Genauso wie das Col-Basso-Spiel zu Mozarts Zeit seine (dirigiertechnische) Berechtigung und einen ästhetischen Sinn gehabt hat, den es inzwischen einbüßte, stellt uns eine andere Praxis des 18. Jahrhunderts vor das Problem, inwieweit wir „orginalgetreu" den Gepflogenheiten der Mozart-Zeit folgen können, auch wenn uns die Voraussetzungen dazu vielfach nicht mehr gegeben sind. Bekanntlich gab es im 18. Jahrhundert kaum gute Interpreten, die nicht auch gleichzeitig eine profunde Ausbildung in der Komposition erhalten hatten und nun ihr kompositionstechnisches Können in jedem Konzert unter Beweis stellen wollten. Die Kunst des freien Improvisierens wurde von ihnen ebenso gepflegt wie die des Auszierens und Variierens fremder Kompositionen. Die Geschichte der Aufführungspraxis lehrt uns, daß noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts kaum ein Musikstück ohne melodische Verzierungen und Veränderungen gespielt wurde[37]. Leopold Mozart äußerte sich in seiner *Violinschule* durchaus nicht immer begeistert über das Auszieren: *„Manche meynen was sie wunderschönes auf die Welt bringen, wenn sie in einem Adagio Cantabile die Noten rechtschaffen verkräuseln, und aus einer Note ein paar dutzend machen . . ."*[38], und auch Dittersdorf bedauert in seiner Selbstbiographie, daß sich nicht nur *„Männer wie Mozart und Clementi"*, sondern auch weniger Begabte an dieses Improvisieren wagten, so *„. . . daß man überall, wo man in Konzerten ein Fortepiano anschlagen hört, gewiß sein darf, mit verkräuselten Thematen regaliert zu werden"*[39]. Türk verlangte noch um die Jahrhundertwende: *„Die Veränderungen müssen von Bedeutung und mindestens ebenso gut sein als die vorgeschriebene Melodie ist: außerdem wäre es natürlicherweise besser, ein Tonstück unverändert zu lassen"*[40].

Zweifellos fügte auch Mozart bei der Aufführung seiner Werke häufig ornamentale Auszierungen hinzu[41]. Doch überließ er offensichtlich das Auszieren ungern anderen Musikern. Wenn er ein Werk für den Druck oder einen anderen Spieler bestimmte, schrieb er meistens lieber selbst alle Verzierungen in den Notentext oder, wenn es sich um Konzert-Kadenzen oder Fermatenauszierungen handelte, auf Extrablätter oder im Anschluß an die Konzerte. So heißt es in einem Brief an seine Schwester: *„ich hätte dir gerne zu den andern Concerten auch die Cadenzen geschickt, allein du kannst nicht glauben, wie viel ich zu thun habe"*[42], und weiterhin an den Vater: *„. . . daß in den Andante vom Concert ex D bey dem bewusten Solo in C etwas hinein gehört, ist ganz sicher. — ich werde ihr es auch so bald möglich mit den Cadenzen zukommen lassen"*[43]. Es scheint dabei noch verständlich, daß Mozart also das Auszieren und Kadenzverfassen nicht der Schwester überlassen wollte. Er oder Nannerl hätten aber den im Komponieren ja sehr erfahrenen Vater bitten können. Doch hiervon ist niemals die Rede.

Aus beiden Zitaten geht deutlich hervor, daß Mozart selbst dem Vater das Abfassen von Kadenzen und von Melodieauszierungen nicht überlassen wollte. Hierin ist er ebenso eine Ausnahmeerscheinung wie Bach, dessen Notierungsweise sich ja auch grundlegend von der Händels und seiner Zeitgenossen unterschied. Um jeden Preis Auszierungen bei Mozart anbringen zu wollen, hieße oft „zum Quadrat verzieren", da die meisten seiner Kompositionen schon alle Auszierungen, die er beabsichtigte, in der Niederschrift enthalten.

Untersuchen wir nun, ob für den Interpreten in den vorliegenden Klavierwerken Möglichkeiten zur Hinzufügung von Noten bestehen. Zunächst sei hier der Kadenzen und Fermatenauszierungen gedacht. Erfreulicherweise existieren zu allen vorliegenden Konzerten Original-Kadenzen. Auch einen Eingang Mozarts zum F-dur-Konzert besitzen wir. Möglicherweise geht zudem der Eingang, der sich in der früher erwähnten Abschrift des Konzertes KV 456 findet, auf Mozart zurück. Im Konzert KV 453 ist wohl eine Fermatenaus-

[37] Vgl. E. Badura-Skoda: *Über die Anbringung von Auszierungen in den Klavierwerken Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1957, Salzburg 1958, S. 186 ff., sowie E. und P. Badura-Skoda, *Interpreting Mozart on the Keyboard*, London 1961, Kapitel *Improvised Embellishments*.

[38] Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, S. 50, Anmerkung.

[39] Karl Ditters von Dittersdorf, *Lebensbeschreibung seinem Sohne in die Feder diktiert*, hrsg. von Eugen Schmitz, Regensburg 1940, S. 60, und hrsg. von Bruno Loets, Leipzig 1940, S. 42 f.

[40] Daniel Gottlob Türk, *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende*, Halle ²/1802, zitiert nach Vorwort zu NMA V/15/6, S. XII.

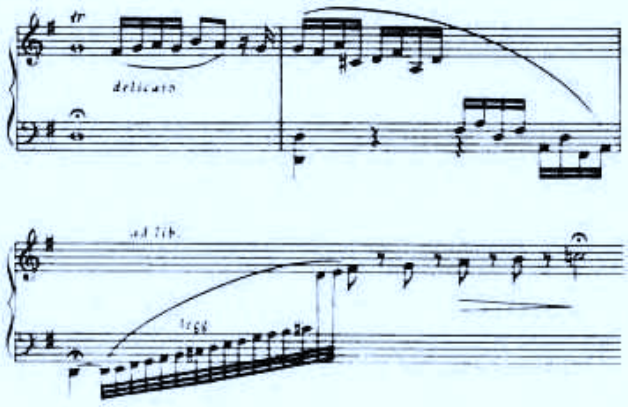
[41] Vgl. Adam Gottron, *Wie spielte Mozart die Adagio seiner Klavierkonzerte?*, in: *Die Musikforschung* XIII, 1960, S. 334.

[42] Brief vom 21. Juli 1784.

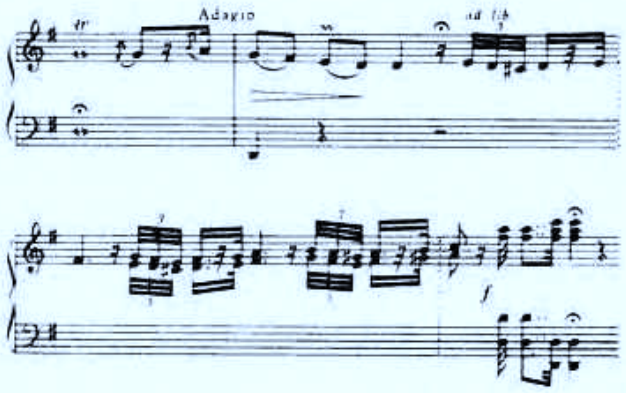
[43] Brief vom 9. (12.) Juni 1784.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

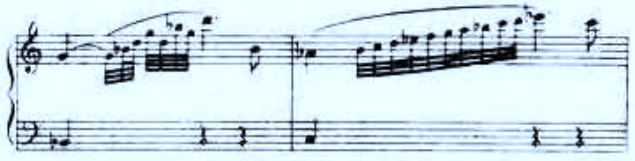
zierung anzubringen (3. Satz, Takt 169). Ein Original fehlt uns hier. Die Auszierung könnte etwa folgendermaßen lauten:



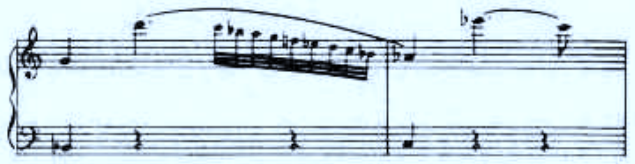
oder:



Was nun Melodie-Auszierungen betrifft, so glauben wir, daß sie in den vorliegenden Konzerten durchweg entbehrlich sind. Möglich wäre eventuell eine Auszierung im ersten Solo des zweiten Satzes von KV 453 in den Takten 39—40, wobei es ratsam ist, nur entweder die Aufwärtssprünge oder den Abwärtssprung auszufüllen. Die Takte mögen etwa folgendermaßen lauten:



oder:



Er erscheint uns aber nicht nur aus ästhetischen Gründen empfehlenswert, sondern ist auch vom historischen Standpunkt aus zu rechtfertigen, diese Stelle unverziert zu spielen[44].

Die Bedeutung von Mozarts Staccatozeichen wurde in den letzten Jahren ausführlich diskutiert[45]. Für gewöhnlich notierte Mozart strichähnliche Staccatozeichen; hatte er schnell zu schreiben, so wurden die Striche kürzer — zumal wenn er gleich mehrere hintereinander setzte — und sahen schließlich häufig wie Punkte aus. Anlaß zur Diskussion gab Mozarts inkonsequente Notierung, die Frage, inwieweit Unterschiede in der Interpretation von Mozart beabsichtigt und durch die Größe der Zeichen ausgedrückt wurden oder inwieweit nur die sich schnell abnutzenden Gänsekiele Punkte zu groß geraten ließen.

Bei längeren oder übergebundenen Noten haben Mozarts Staccatostriche auch Akzentbedeutung, ähnlich wie unser heutiges Akzentzeichen >, das damals noch nicht üblich war. Solche Stellen finden sich im Autograph des F-dur-Konzertes: 1. Satz, Takt 9—11, Bässe, und im zweiten Satz, T. 10—11, Violine I. Wahrscheinlich ist auch im ersten Satz, Takt 196 ff., bei den ersten Violinen eher eine Akzentuierung als eine Kürzung der Notenwerte gemeint[46].

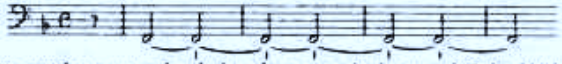
Für den Interpreten ist es wichtig zu wissen, daß sich die härtere oder weichere Ausführung des Staccatos in erster Linie aus dem musikalischen Zusammenhang

---

[44] C. M. Girdlestone, *Mozart's Piano Concertos*, London ²/1958, schreibt bei der Besprechung dieses Konzertes auf S. 250 (Anmerkung): „*it is nonsense to play these two bars as they are written.*" Diese Meinung können wir nicht teilen. Mozarts in vielen anderen Werken bewiesene Vorliebe für große Sprünge (z. B. Violinsonate KV 454, Klavierkonzert KV 488) rechtfertigt ebenso die Ansicht, daß Mozart diese Stelle unverziert gespielt haben wollte, wie die Tatsache, daß er in für den Druck oder für Schüler bestimmten Werken meist alle Noten niederschrieb, die er gespielt haben wollte.

[45] Vgl. *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart. Fünf Lösungen einer Preisfrage* im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung, hrsg. von Hans Albrecht, Kassel etc. 1957; Ewald Zimmermann, *Das Mozart-Preisausschreiben der Gesellschaft für Musikforschung*, in: *Festschrift für Joseph Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag*, Bonn, 1957, S. 400 ff.; Paul Mies, *Die Artikulationszeichen Strich und Punkt bei Wolfgang Amadeus Mozart*, in: *Die Musikforschung* XI, 1958, S. 428 ff., sowie Vorwort zu NMA V/15/8, S. XXI.

[46] In Telemanns *Singe-Spiel und Generalbaß-Übungen*, hrsg. von Max Seiffert, Kassel 1960, steht als Kommentar zum Lied No. 14 *Der Spiegel* (S. 14):



„Die striche ı unter den haltenden noten bedeuten, daß der Violoncell daselbst mit dem bogen einen gelinden ruck thun solle."
Vgl. zu diesem Problem auch NMA IV/11, *Sinfonien · Band 9*, letzte Faksimile-Wiedergabe (Takt 81—92 des dritten Satzes der Jupiter-Sinfonie KV 551).

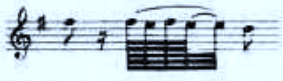
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

ergeben muß. Eine reiche Schattierungsskala führt vom weichen, runden Absetzen der Noten (fast ein nonlegato) bis zum pointierten, kurzen, ja manchmal harten Staccato. Mozarts Staccati stellen keineswegs nur zwei Stufen in dieser Skala dar.

Für die vorliegende Revision wurde von einer Unterscheidung von Punkten und Strichen im Konzert KV 453 abgesehen, da das Autograph verschollen ist und in allen übrigen Quellen eine Unterscheidung mehr oder weniger willkürlich vorgenommen worden sein dürfte. In den Konzerten KV 456 und 459 hingegen versuchten wir, Mozarts Staccato-Notierung so genau wie möglich wiederzugeben, soweit dies der musikalische Sinn zuließ. Bei inkonsequenter Notierung wurde nach der größten Häufigkeit der einen oder anderen Staccatoform die Parallelstelle angeglichen. Die jeweiligen Abweichungen vom Autograph wurden im Kritischen Bericht vermerkt.

Die Ausführung der Ornamente Mozarts erfordert (neben der wichtigsten Voraussetzung für ein musikalisch und stilistisch einwandfreies Spiel: dem Sinn für eine natürlich klingende Melodie) auch einige historische Kenntnisse. Hier sei nur auf ein Problem hingewiesen: die Mehrdeutigkeit der Trillerzeichen Mozarts. Ein *tr* schrieb Mozart sowohl für kurze Pralltriller als auch für alle längeren Triller. Nur aus dem musikalischen Zusammenhang läßt sich der Sinn des jeweiligen Zeichens entnehmen. Zweifellos sind bei Motiven wie in KV 453, 1. Satz, Takt 1 und 75, oder KV 456, 1. Satz, Takt 19 und 22, 2. Satz, T. 98, Pralltriller gemeint. Die Ausführung dieser Pralltriller *(Trilleti)* ist in Leopold Mozarts *Violinschule*, 2. Auflage (1787), X / § 20 angegeben:

Ausführung:



Im schnellen Tempo mag der „Kurztriller" sogar nur die Form eines einzigen Sechzehntel-Vorschlages annehmen, was bisher kaum bekannt war.

Das eigentliche Pralltrillerzeichen ∾ kommt bei Mozart nur äußerst selten vor, z. B. im dritten Satz von KV 456, Takt 5 und 6.

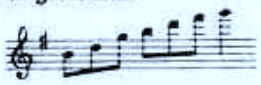
Im ersten Satz des G-dur-Konzertes KV 453 notierte Mozart in Takt 20 ein Trillerzeichen, an der Parallelstelle Takt 246 jedoch einen (betonten) Sechzehntel-Vorschlag[47]. Die Annahme ist naheliegend, daß hier beide Notierungsweisen dasselbe bedeuten. Damit wäre auch die Divergenz der Notation in Takt 98 desselben Satzes erklärt, wo bei sonst gleichlautender Führung in drei Oktaven Violine I und Fagott I einen Sechzehntel-Vorschlag haben, im Klavier aber ein Trillerzeichen steht. Im zweiten Satz der Klaviersonate a-moll KV 310 (300d) notierte Mozart in Takt 12 auf dem 3. und 4. Achtel zwei fast unausführbare Trillerzeichen; bei der musikalisch nahezu identischen Stelle im zweiten Satz der vierhändigen Klaviersonate C-dur KV 521, Takt 92 Primo, stehen an der gleichen Stelle wiederum Vorschläge. Als letztes Beispiel für diese kürzeste Ausführung des Trillers sei noch das Hauptthema im Finale der D-dur-Sonate für zwei Klaviere KV 448 (375a) angegeben.

[47] Der Sachverhalt wurde von F. Blume im Vorwort zur Eulenburg-Partitur Nr. 760 geschildert. Blume glich T. 246 an T. 20 an.

*

Einzelbemerkungen

Zu KV 453: 3. Satz, Takt 56, 3. Viertel (Klavier): Da Mozarts Hammerflügel nur bis zum f''' reichte, ist dieser Figur „die Spitze abgebrochen". So sehr im allgemeinen vor Erweiterungen des Tonumfanges bei Mozart gewarnt werden muß, dürfte hier doch ausnahmsweise die Schlußnote g''' gespielt werden, ja man könnte in diesem Fall sogar auch den Triolenlauf wörtlich an Takt 40 angleichen:



Zu KV 456: 1. Satz, Takt 127 bzw. 284 (Klavier): Diese Stelle enthält eine merkwürdige Korrektur: Der ursprüngliche Mollabschluß des Triolenlaufes mit ♭-Vorzeichen vor des'' und as' (bzw. ges' und des') wurde im Autograph nachträglich an beiden Stellen so korrigiert, daß die zweite Takthälfte bereits den Dur-Eintritt des Seitenthemas vorausnimmt (s. Faksimilia, S. XVIIIf.). Die Korrekturen dürften von Mozarts Hand stammen. Dieselbe Korrektur findet sich in der Moskauer Kopie in Takt 127. Bei der Reprise stehen dort aber gleich Auflösungszeichen, und zwar ohne jede Korrektur. Diese Abschrift entstand sehr bald nach der Niederschrift der autographen Partitur, wie Mozarts eigenhändiger Vermerk *Vienna. di Wolfgango Amadeo Mozartmpa* 1784. am Schluß beweist. Das Merkwürdige ist nun, daß eine andere im Text zuverlässige, wohl aus dem Schülerkreis Mozarts stammende, zeitgenössische Abschrift (in KV⁶ als erste Abschrift beschrieben), die sicher ebenfalls direkt auf das Autograph zurückgeht, diese Stelle wieder in der ursprünglichen Mollform (♭ vor des'' und as' bzw. ges' und des') notiert, auch in der Reprise. Diese Mollversion ist auch in allen bekannten späteren Quellen zu finden. Es ist nun durchaus möglich, daß Mozart später die Dur-Variante, die tatsächlich

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

harmonisch fremdartig klingt, selbst wieder verworfen hat und dem Schüler entsprechende Anweisungen gab. Beide Lesarten müssen vom philologischen Standpunkt aus als „authentisch" angesehen werden, und eine eindeutige Klärung der Frage, welche von ihnen als „endgültig" anzusehen ist, ist nach dem Quellenbefund nicht möglich[48].

1. Satz, Takt 347 (Klavier): Der Kadenztakt in der Fassung der autographen Partitur wird im Kritischen Bericht wiedergegeben. Daß in den ersten vier Kadenztakten Triller-Zeichen an Stelle von Doppelschlägen stehen, dürfte wahrscheinlich auf einer Nachlässigkeit des Stechers der ersten Ausgabe bei Artaria beruhen[49]. In den damaligen Drucken wurden Triller- und Doppelschlagszeichen oft verwechselt (Haydn beschwerte sich 1785 in einem Brief an Artaria[50] über Ungenauigkeiten des Stechers in der Wiedergabe der Ornamente). Da der Kadenzanfang an das vorhergehende Tutti-Motiv Takt 344—345 anknüpft, ist die Ausführung als Doppelschlag hier vorzuziehen.

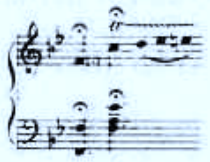
2. Satz, Takt 36, Takt 205—207: Die 2. Version im Klavierpart stammt aus der Moskauer Abschrift. Die ursprünglich mit dem Autograph übereinstimmende Version wurde dort nachträglich geändert. Es läßt sich nicht restlos klären, ob diese Änderung von Mozarts Hand stammt; es kann jedoch angenommen werden, daß sie auf seine Veranlassung hin vorgenommen wurde.

3. Satz, Takt 120—123 (Klavier): Mozart notierte im Autograph vom 2. Achtel in Takt 120 an „Schüttel-oktaven", schrieb aber später *NB*-Zeichen darüber (siehe Kritischen Bericht), offensichtlich als Hinweis für eine (mündliche?) Anweisung an den Kopisten, gewöhnliche Oktaven beizubehalten, die sich auch in allen Abschriften finden. An der Parallelstelle Takt 273—276 notierte Mozart dann gleich von Anfang an gewöhnliche Oktaven.

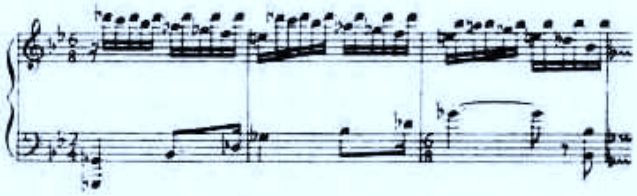
3. Satz, Takt 144 (Klavier): Die Frage, ob der im Anhang III/2 (S. 242) gedruckte Eingang zu dieser Stelle von Mozart stammt, muß offen gelassen werden. Der Wechsel zum 4/4-Takt wirkt etwas befremdend, schließt aber Mozarts Autorschaft keineswegs aus.

3. Satz, Takt 269—272 (Klavier): Man beachte die Erleichterung in der Figuration der linken Hand im Vergleich zur Parallelstelle Takt 116ff. Möglicherweise spielte hier die engere Mensur der Tasten des Mozart-Flügels eine Rolle.

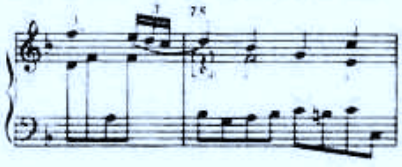
3. Satz, Takt 291 (Klavier): In der autographen Partitur steht für die Kadenz folgende Abkürzungsformel:



Der Schluß mit der Triller-Kette wirkt mozartischer als der möglicherweise korrumpierte Kadenzabschluß des Artaria-Druckes[51]. Es ist schade, daß die polyrhythmische Gegenstimme der zweiten, im Anhang III/3 (S. 242f.) wiedergegebenen Kadenz (Takt 18—23) in der sonst so hübschen ersten Kadenz bei der gleichen Figuration weggeblieben ist. Man könnte sie aber in den Kadenztakten [23]—[25] ohne weiteres ergänzen:



Zu KV 459: 1. Satz, Takt 78 (Klavier): Im Gegensatz zur Reprise fehlt im Autograph der Verlängerungspunkt bei der halben Note f', die zwischen der 2. und 3. Viertelnote der Oberstimme notiert ist.



Die daraus resultierende reizvolle Lesart ist musikalisch der im Haupttext wiedergegebenen zumindest ebenbürtig, spieltechnisch aber sogar überlegen: die schwierig zu spielende Tonwiederholung f über den Taktstrich entfällt und die synkopiert einsetzende

[48] Ein Parallelfall für die Vorausnahme eines nachfolgenden Dur-Eintrittes findet sich im Andante con variazioni für Klavier zu vier Händen KV 501 (NMA IX/24/Abt. 2: *Werke für Klavier zu vier Händen*), Secondo, Takt 50. Dort wirkt diese harmonische Feinheit aber viel überzeugender, wohl deshalb, weil die Moll-Variante nur flüchtig berührt wurde. (Diesen Hinweis verdanken wir Marius Flothuis.)

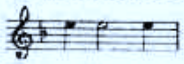
[49] Wolfgang Plath machte uns liebenswürdigerweise auf eine ähnliche Stelle im Autograph der Kadenz KV 624 (626[a]), Anh. K, aufmerksam (Faksimile-Wiedergabe in NMA X/28/Abt. 2, *Bearbeitungen von Werken verschiedener Komponisten: Klavierkonzerte und Kadenzen*, S. XXVI). Dort finden sich tatsächlich Trillerzeichen, allerdings ohne thematische Anknüpfung an das Motiv des Konzertsatzes.

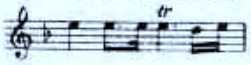
[50] Brief vom 10. Dezember 1785. Vgl. *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. und erläutert von Dénes Bartha, Kassel etc. 1965, Nr. 72.

[51] Vgl. den im Autograph überlieferten Kadenzschluß zum Konzertrondo D-dur KV 382 und den Schluß der im Anhang III/3 wiedergegebenen zweiten Kadenz.

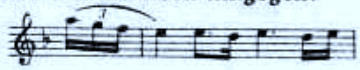
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Mittelstimme kann mit der rechten Hand leicht gespielt werden, was bei der anderen Version nicht möglich ist.

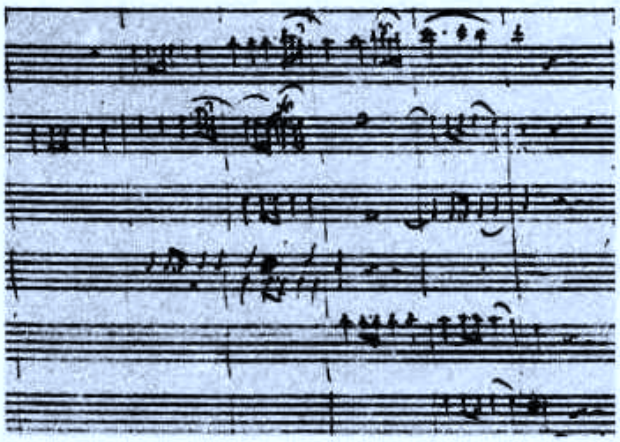
1. Satz, Takt 275 (Oboe I): Die Lesart einer Stelle im ersten Satz könnte Schwierigkeiten bereiten. Mozart hat beim imitierenden Einsatz der Bläser Takt 273 ff. im dritten Takt der Oboe I eine Korrektur vorgenommen. Da der Einsatz der Flöte kanonisch gedacht war, läßt sich aus dem folgenden Takt (276) der Flöte die ursprüngliche Lesart der Oboe I in T. 275 unschwer erkennen: 

wobei das letzte Viertel mit der 2. Note des späteren Nachschlags zum Triller zusammenfällt (vgl. auch Horn I). Dann aber scheint Mozart gemerkt zu haben, daß eine polyphonierende Führung, die auf Tonwiederholung beruht, ihren Zweck als zu primitiv völlig verfehlt; denn bei der ursprünglichen Version wäre hier ein rein homophoner Satz mit Abwechslung von Dominante und Tonika entstanden. Aus diesem Grund hat wohl Mozart das erste e (leider undeutlich) in den Vorhalt f umgewandelt und den Takt auch sonst rhythmisch und harmonisch belebt. Einige ältere Kopien bringen: 

Diese Lesart ist allein schon wegen des autographen Bogens auf dem 2. Taktviertel unmöglich korrekt. Die meisten Drucke lesen hingegen:



(André, AMA), wahrscheinlich um die ungewohnte Tonwiederholung (f'') über den Taktstrich zu vermeiden. Wegen des deutlich auf dem 1. Taktteil beginnenden Bogens und aus den oben erwähnten harmonisch-kontrapunktischen Gründen dürfte aber die Lesart f—e—d den Vorzug verdienen. Die Sechzehntel-Note d allein würde zur Auflockerung des harmonischen Satzes nicht ausreichen.



1. Satz, Takt 392 (Klavier): Der 1. Kadenztakt wurde nach dem Autograph der Kadenz wiedergegeben. Wegen des Kadenzeinsatzes auf schwachem Taktteil dürfte es sich empfehlen, die eine Fermate tragende Note hier nicht zu verlängern.

2. Satz, Takt 26 (Klavier oben): Mozart notierte zwei Halbtaktbogen und in Takt 31 und 33 je einen Bogen über der 2. Takthälfte. In der Reprise Takt 86—93 stehen aber an allen drei Stellen Ganztaktbögen. Da die Doppelschläge auf jeden Fall eine musikalische Verbindung herstellen, wurde die zweite Lesart vorgezogen.

2. Satz, Takt 67—73 und 126—132 (Holzbläser und Streicher): Nach Leopold Mozarts *Violinschule* IX/§ 18 (S. 207) sind solche „durchgehenden" Vorschläge bei absteigender Skalenbewegung kurz und antizipierend zu spielen. Die heute manchmal gehörte Spielweise der Vorschläge, nämlich lang und betont, klingt nicht nur unelegant, sondern würde in Takt 71—73 auch zu unwillkommenen Reibungen zwischen dem Klavierbaß und den Orchesterbässen führen.

2. Satz, Takt 76—77 (Hörner): Die tiefe Lage der Hörner könnte auf einem Versehen beruhen: In Takt 77 liegt Horn II tiefer als Fagott II, so daß ein Quartsextakkord entsteht, der funktionell wenig Sinn hat. Die Ossia-Version bringt eine Angleichung an die Parallelstelle Takt 135—136[52]. Freilich muß hinzugefügt werden, daß diese Stelle mehr optisch als akustisch „fehlerhaft" wirkt. Es gibt somit keinen zwingenden Grund, von Mozarts Originalnotation abzuweichen.

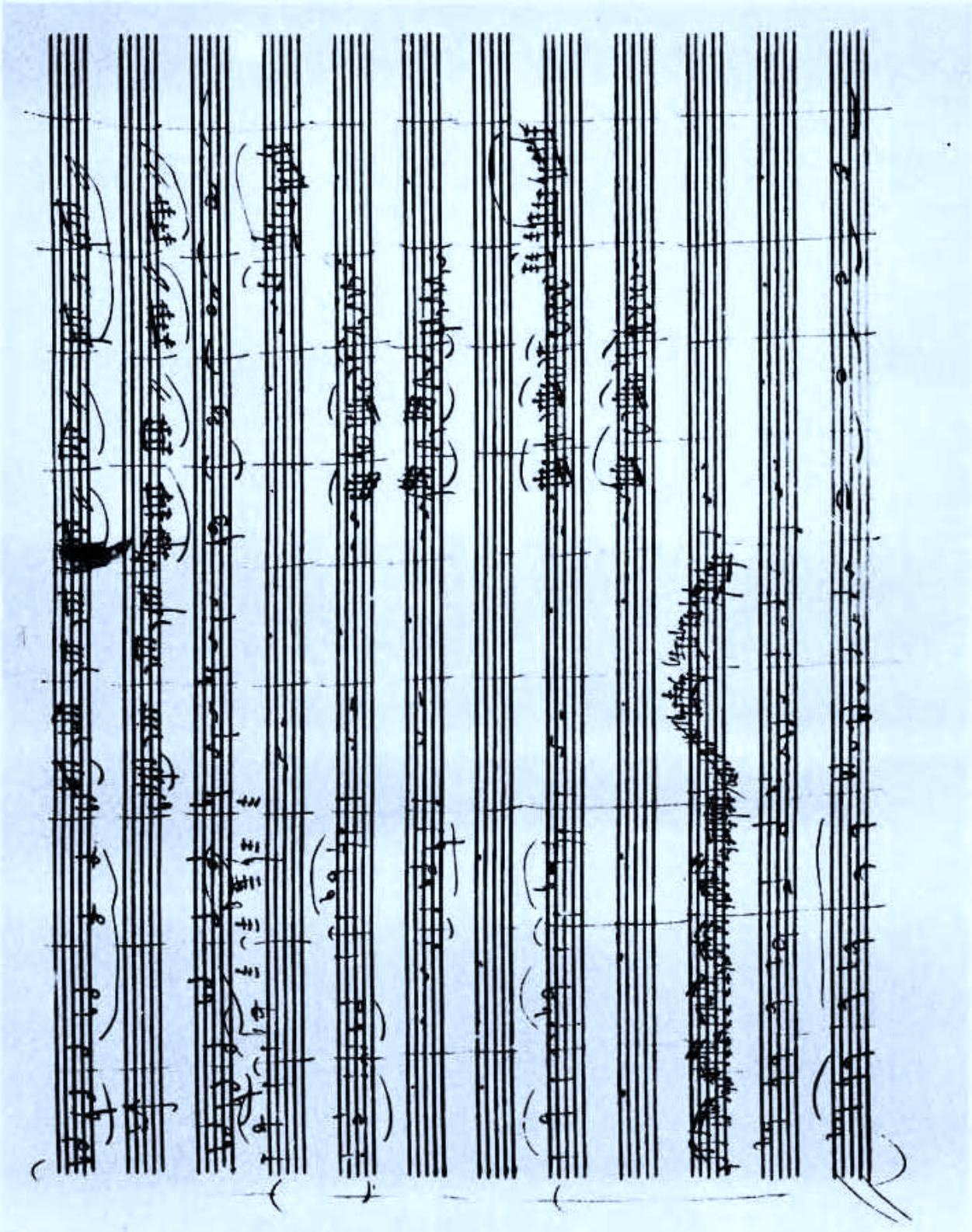
*

Für freundliche Mithilfe bei der Edition des vorliegenden Bandes, Bereitstellung von Quellenmaterial, Auskünfte, Anregungen, Verbesserungsvorschläge und wertvolle Hilfe beim Korrekturlesen möchten wir an dieser Stelle herzlich danken: den Herren der Editionsleitung der NMA, Dr. Wolfgang Plath und Dr. Wolfgang Rehm, sowie Herrn Karl-Heinz Füssl, Wien, Herrn Marius Flothuis, Amsterdam, Herrn Musikdirektor Ernst Hess, Küsnacht, Prof. Dr. Friedrich Blume, Schlüchtern, Prof. Dr. Hellmut Federhofer, Mainz, Herrn Heinz Ramge, Marburg, Herrn N. L. Fischman, Moskau, und Miss Mimi Barndt, Illinois.

Wien, im Juni 1965 Eva und Paul Badura-Skoda

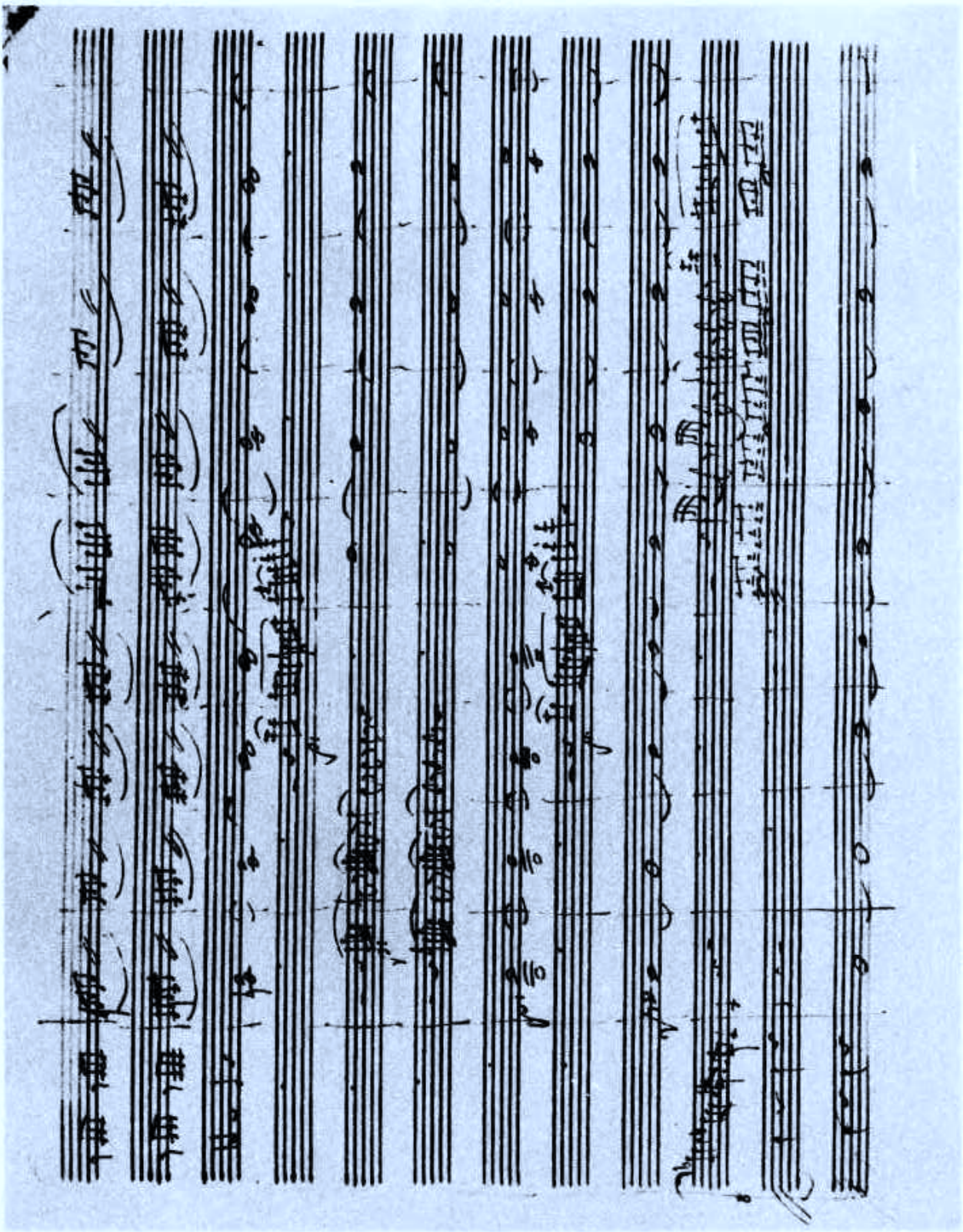
[52] Diese Anregung verdanken wir George Szell.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



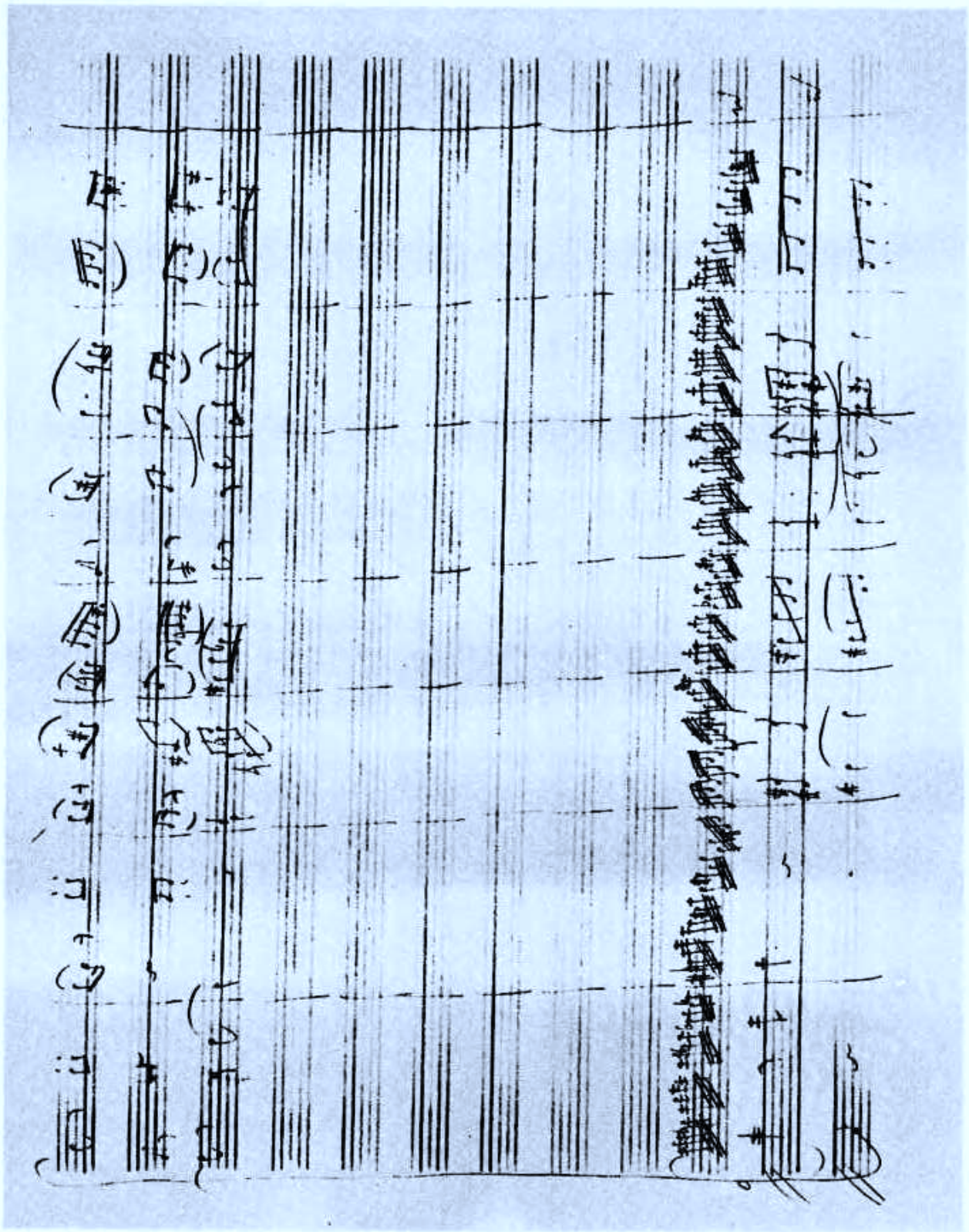
Konzert in B KV 456: Blatt 7v des Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, z. Z. Marburg. Aus dem ersten Satz; vgl. Seite 81–82, Takt 123–131.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



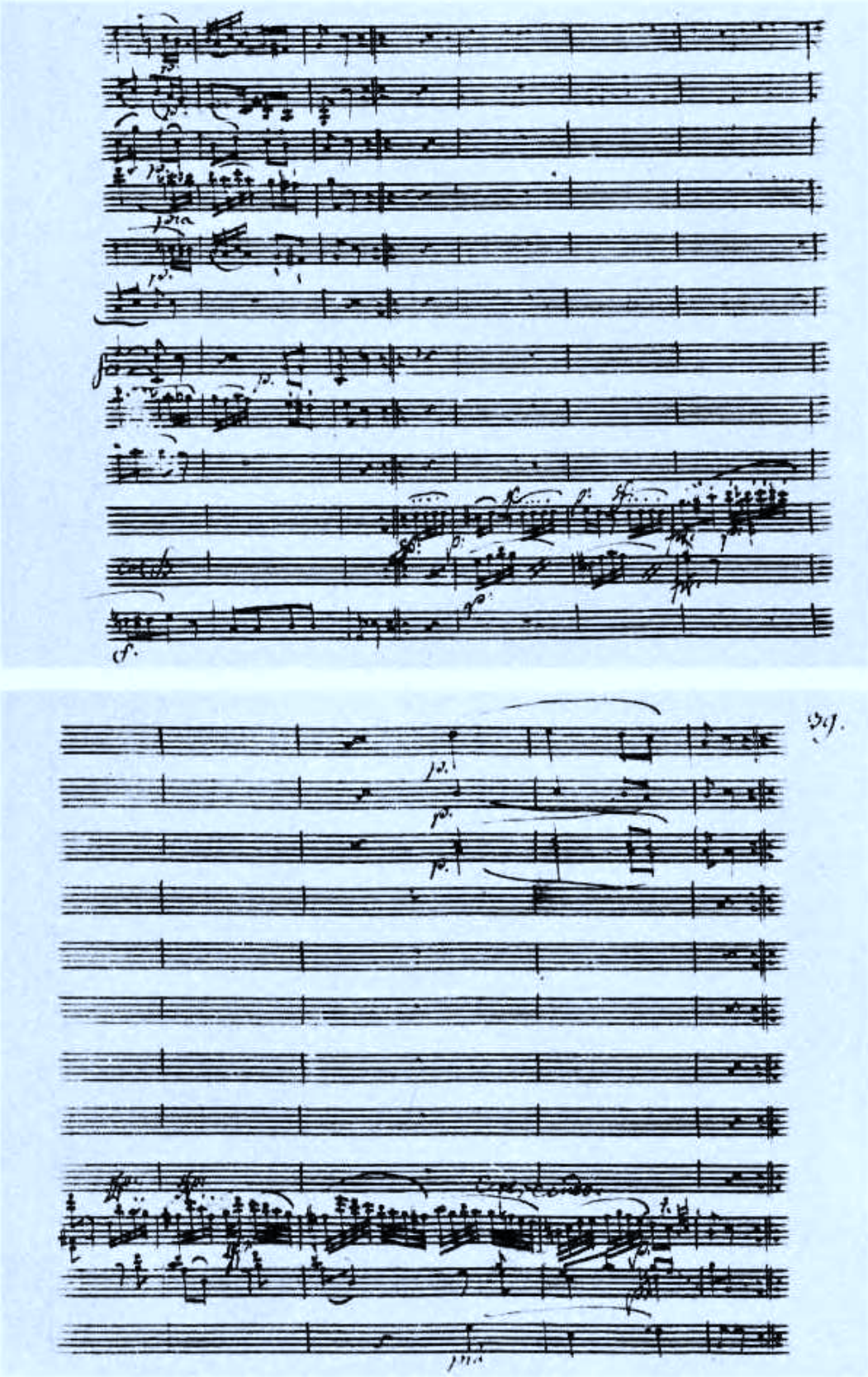
Konzert in B KV 456: Blatt 17' des Autographs aus dem Besitz der chemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, z. Z. Marburg. Aus dem ersten Satz: vgl. Seite 97–98, Takt 284–292.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



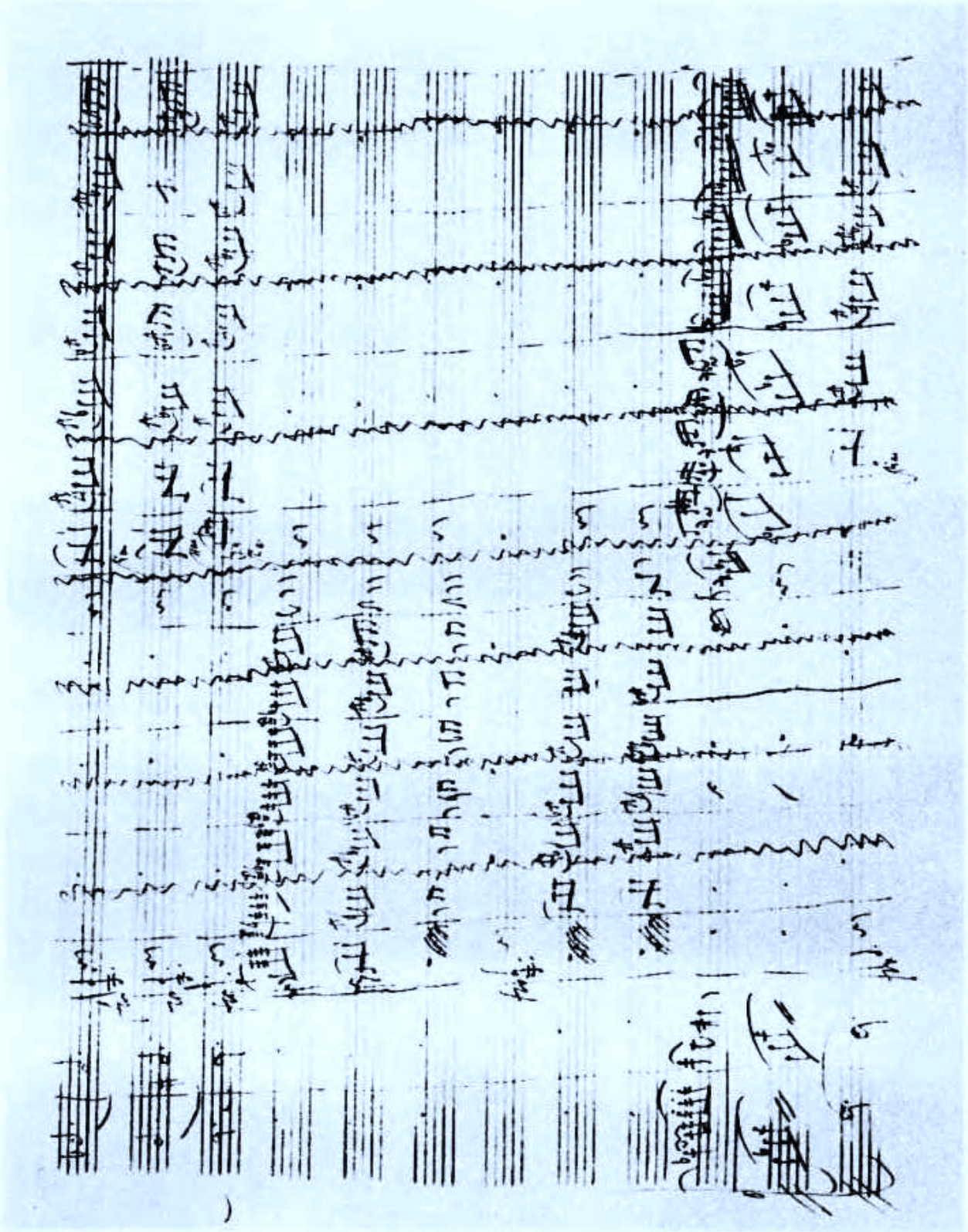
Konzert in B KV 456: Blatt 26r des Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, z. Z. Marburg. Aus dem zweiten Satz: vgl. Seite 111–112, Takt 77–83.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



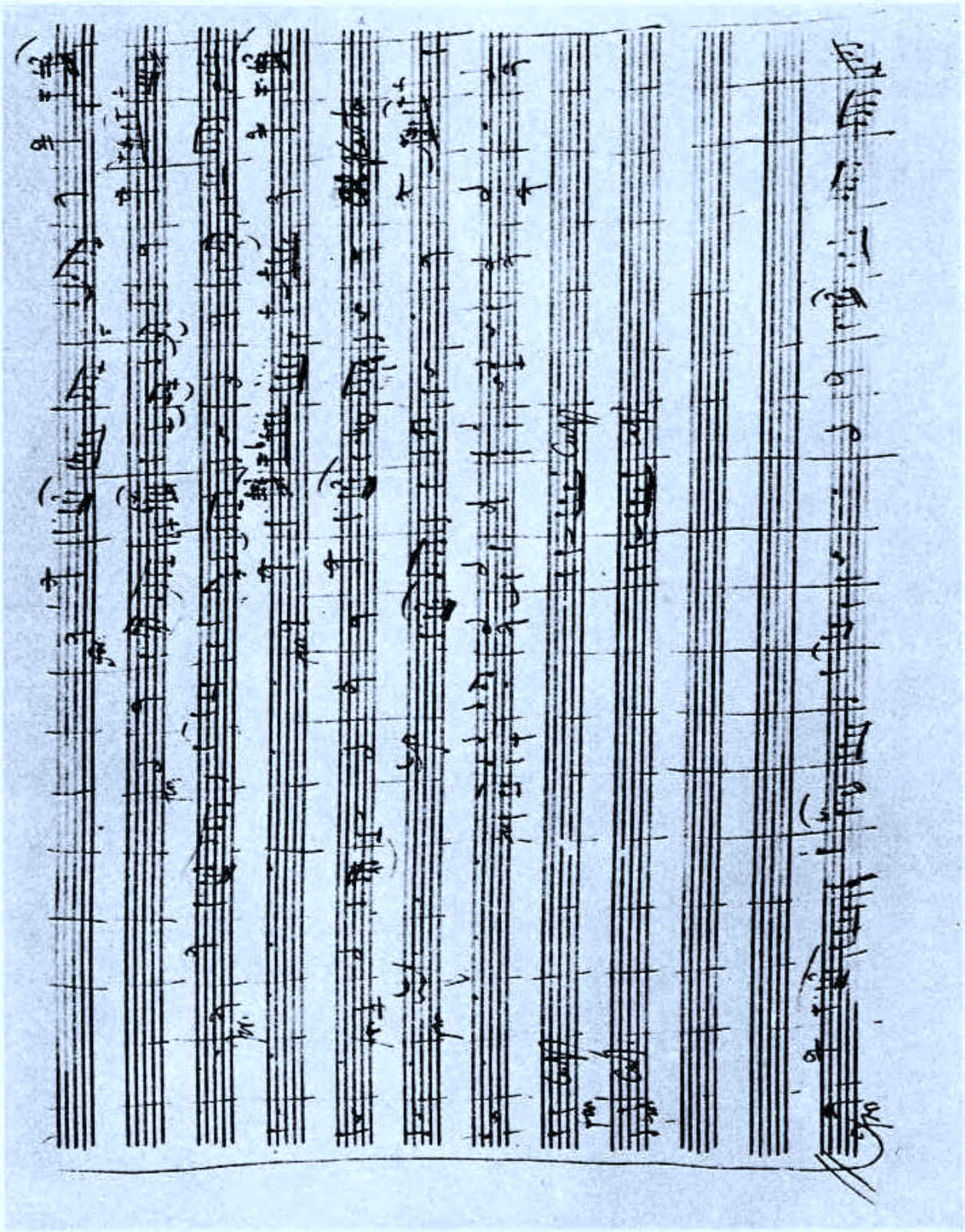
Konzert in B KV 456: Blatt 38ᵛ und 39ʳ der handschriftlichen Kopie im Besitz des Staatlichen Museums für Musikkultur „M. J. Glinka" Moskau. Aus dem zweiten Satz: vgl. Seite 107, Takt 19–29 (die dynamischen Bezeichnungen im Klavier stammen von Mozarts Hand).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



Konzert in F KV 459: Blatt [24f] = 4r des Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, z. Z. Marburg. Aus dem zweiten Satz: vgl. Seite 193, Takt 64–73.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



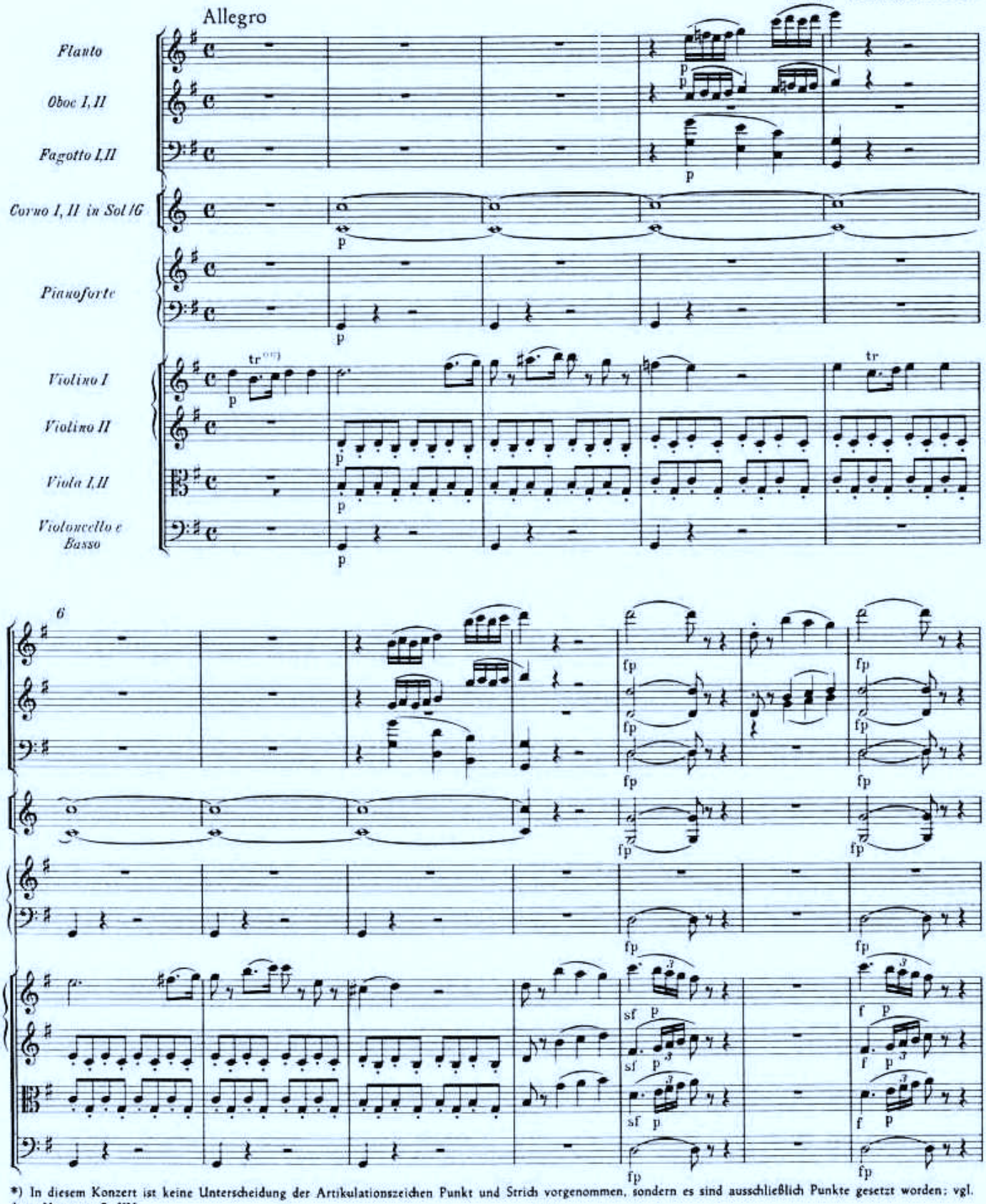
Konzert in F KV 459: Blatt [30'] = 10' des Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, z. Z. Marburg. Aus dem dritten Satz: vgl. Seite 203–204, Takt 32–49.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

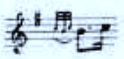
Konzert in G

KV 453 *)

Datiert Wien, 12. April 1784

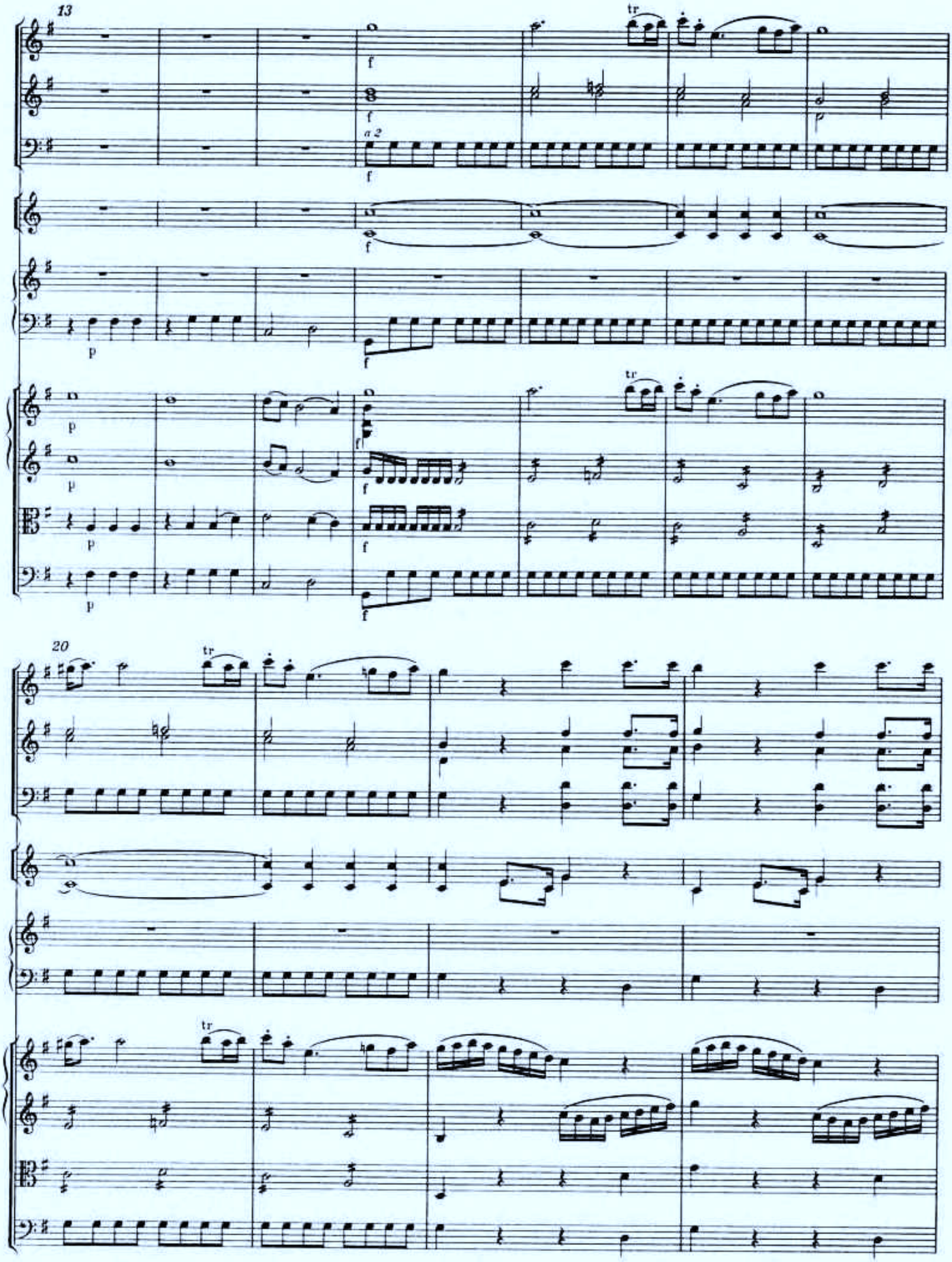


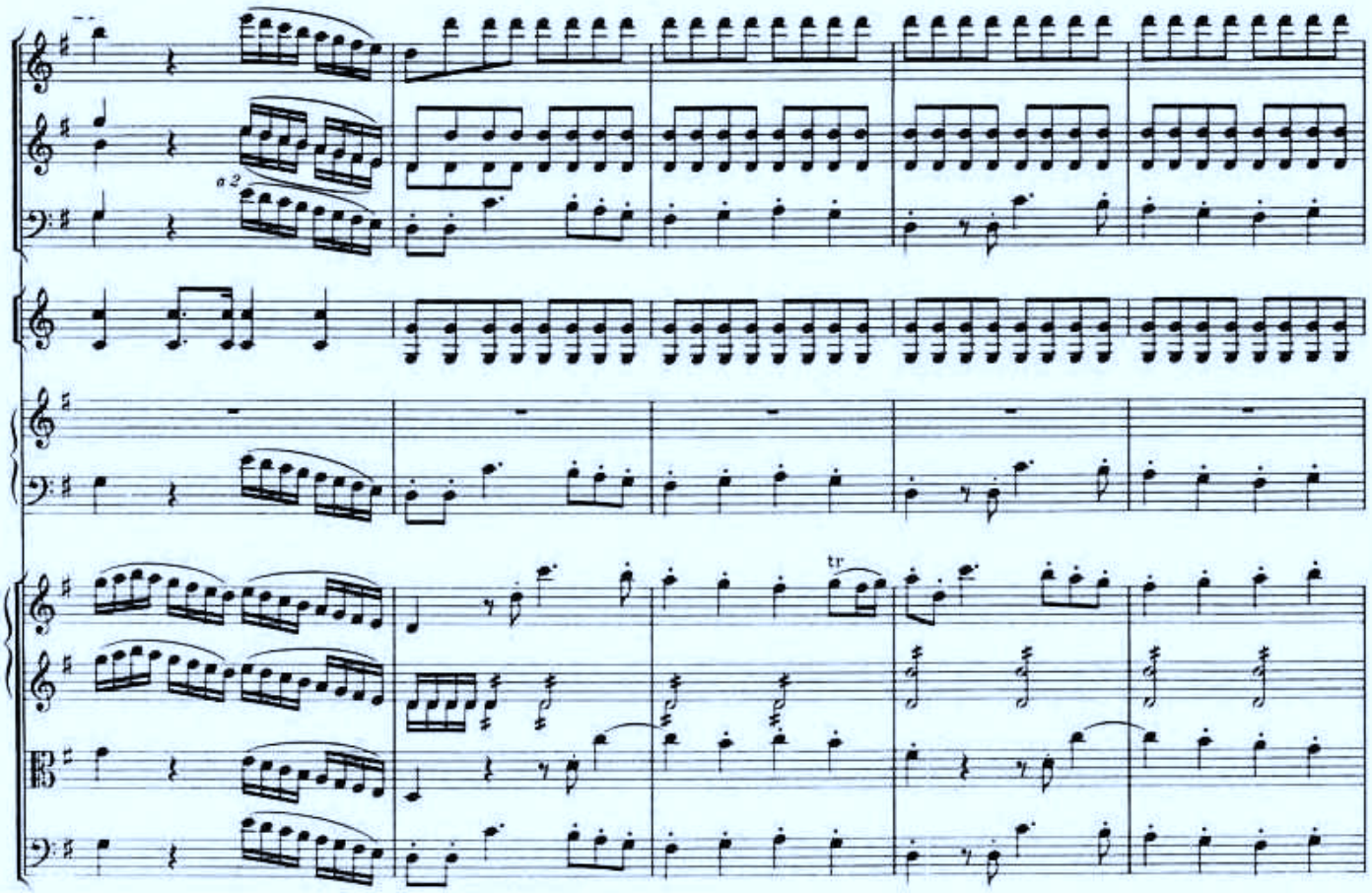
*) In diesem Konzert ist keine Unterscheidung der Artikulationszeichen Punkt und Strich vorgenommen, sondern es sind ausschließlich Punkte gesetzt worden; vgl. dazu Vorwort, S. XV.

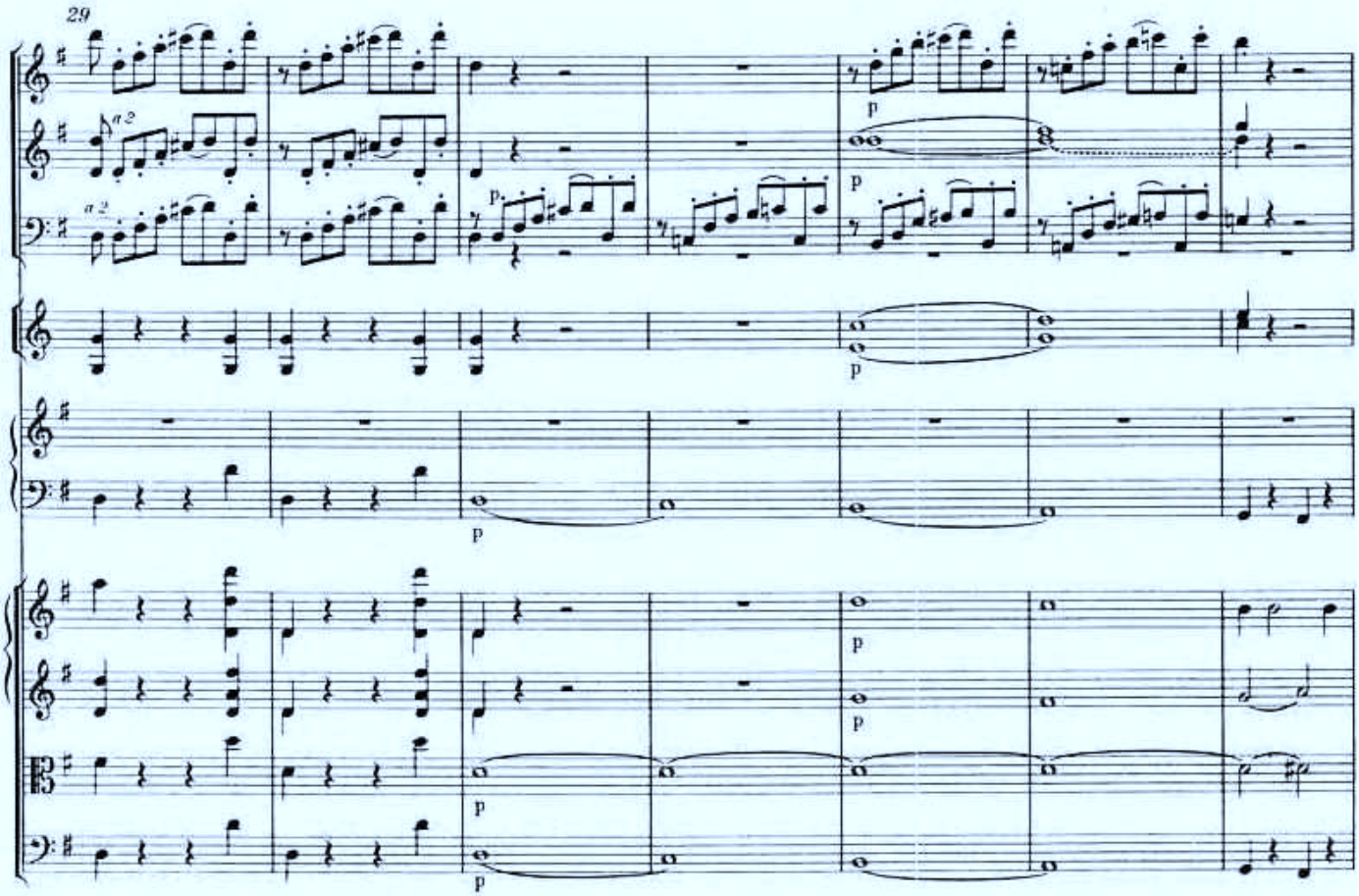
**) T. 1, Violine I: Ausführung des Trillers hier und an allen entsprechenden Stellen:  ; vgl. Vorwort, S. XV.

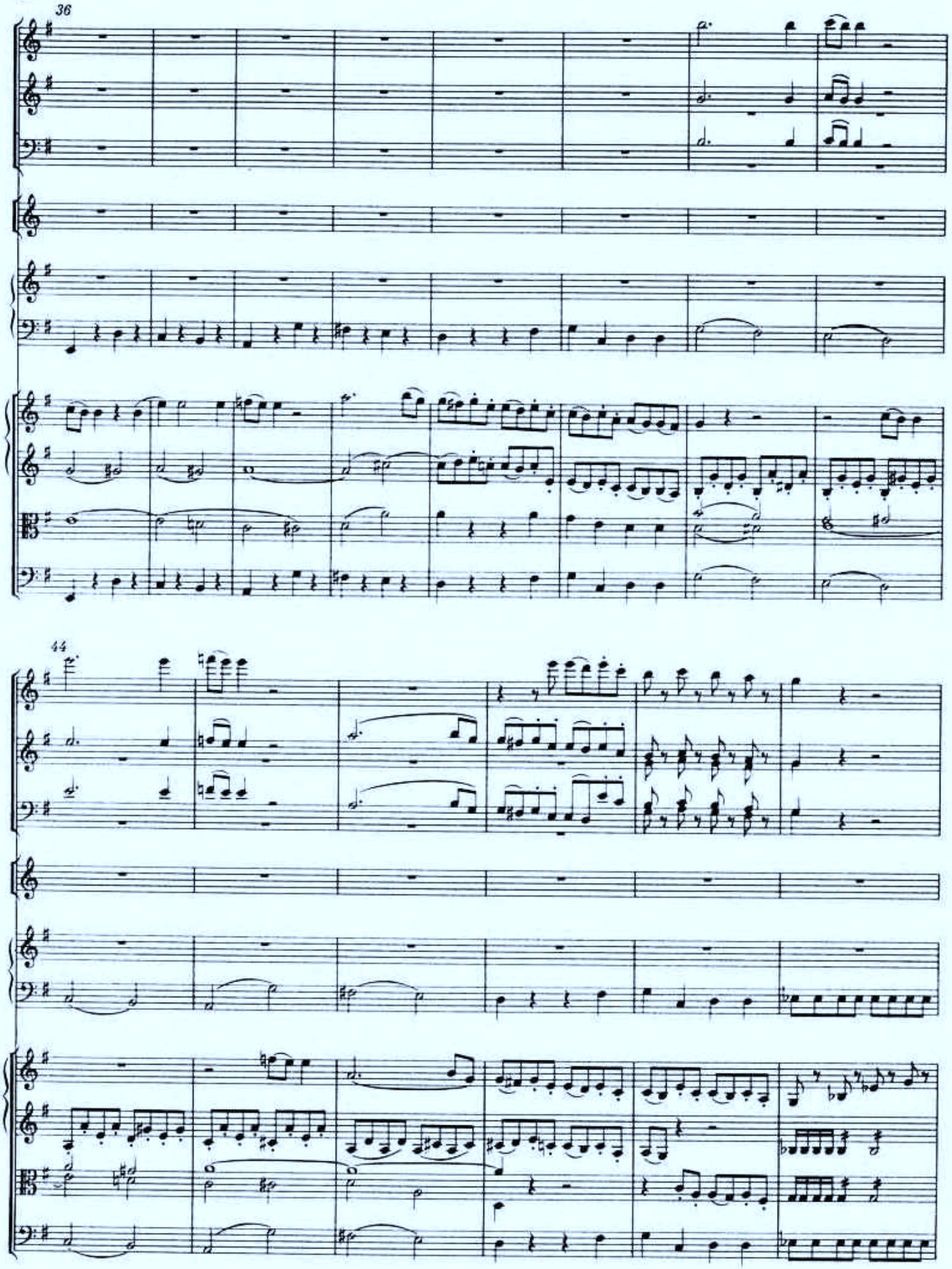
© 1965 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

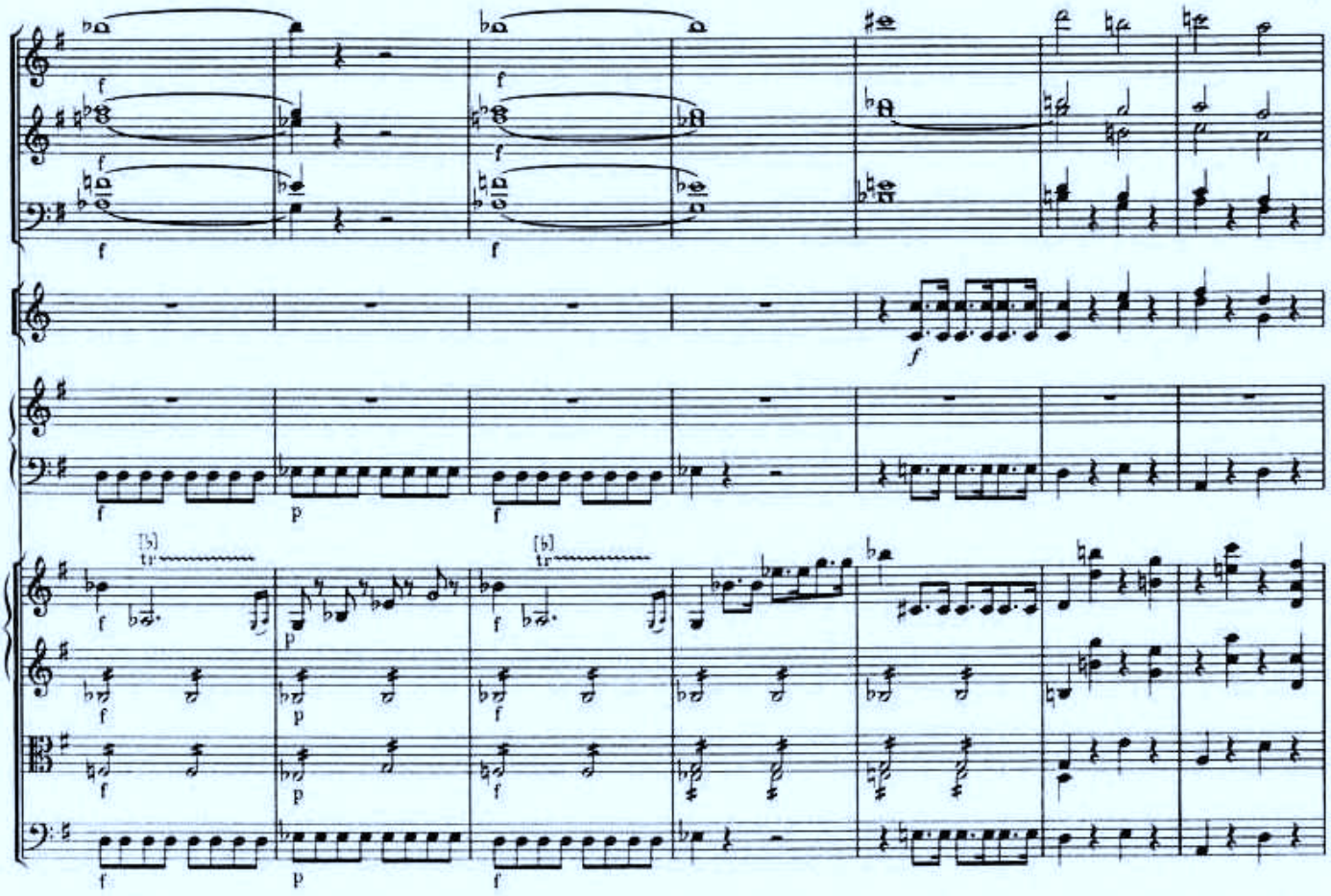
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

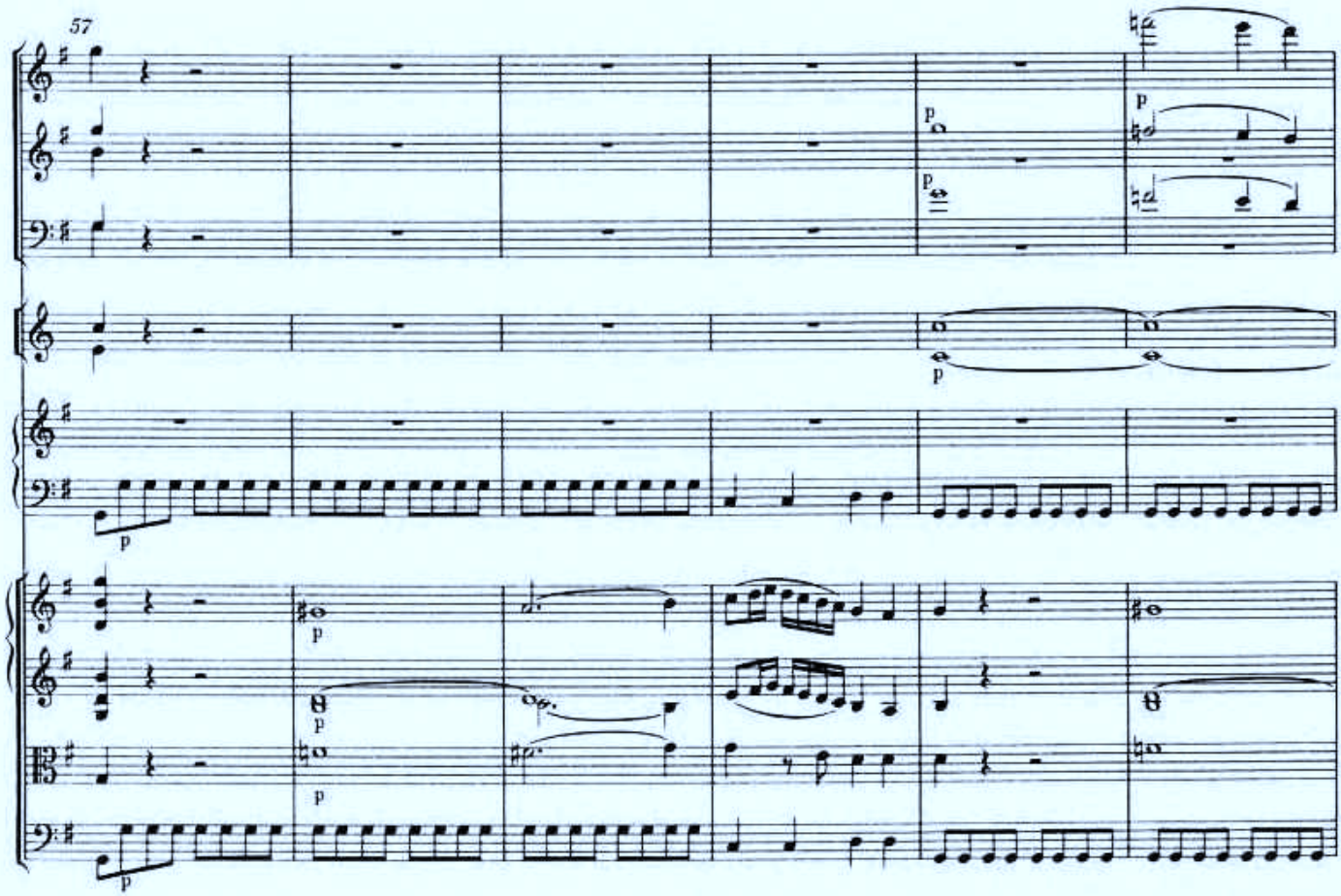

13
tr
a 2
f
p
20
tr

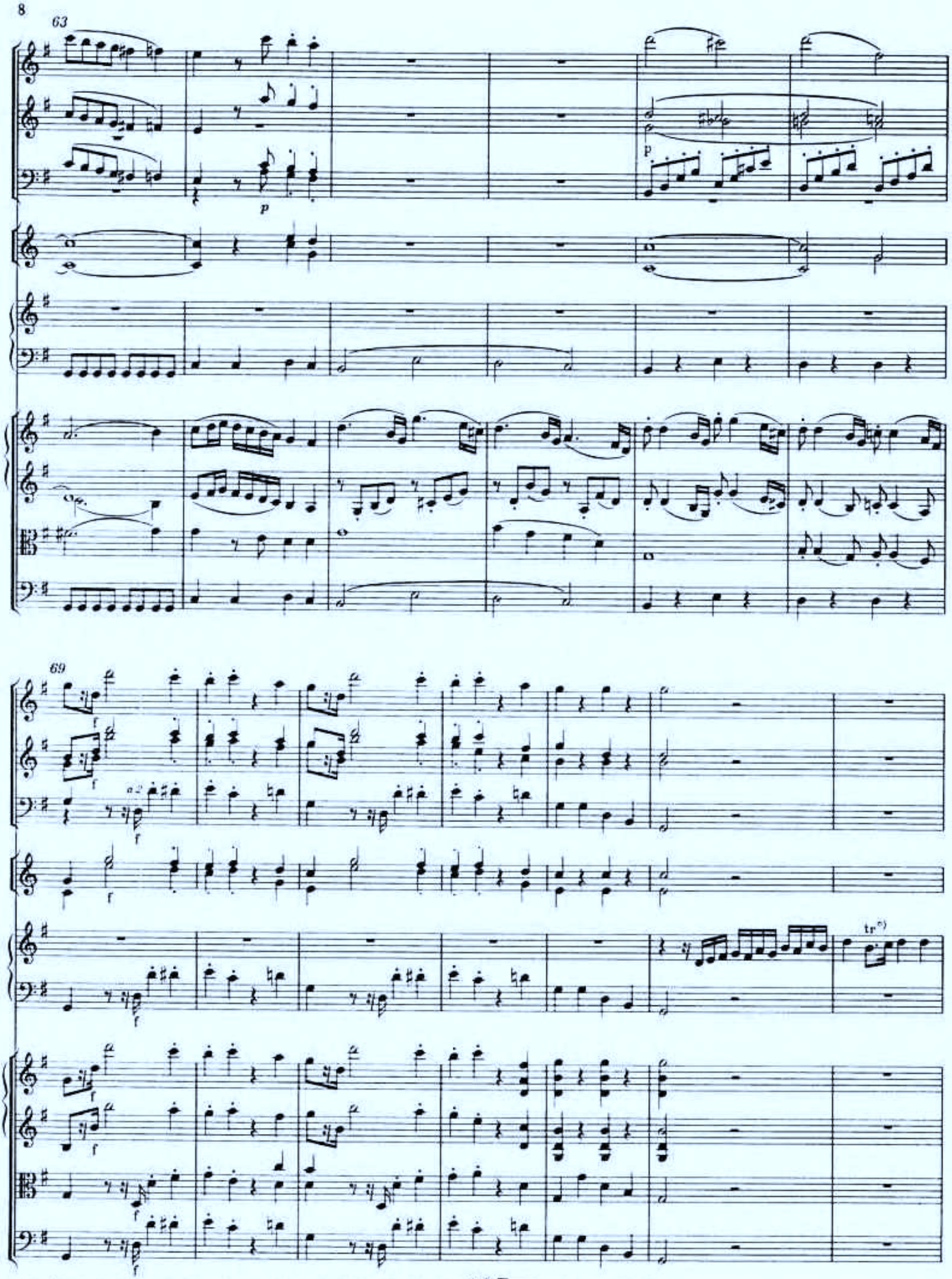

a 2
tr


29
a 2
a 2
p
p
p
p
p
p
p
p

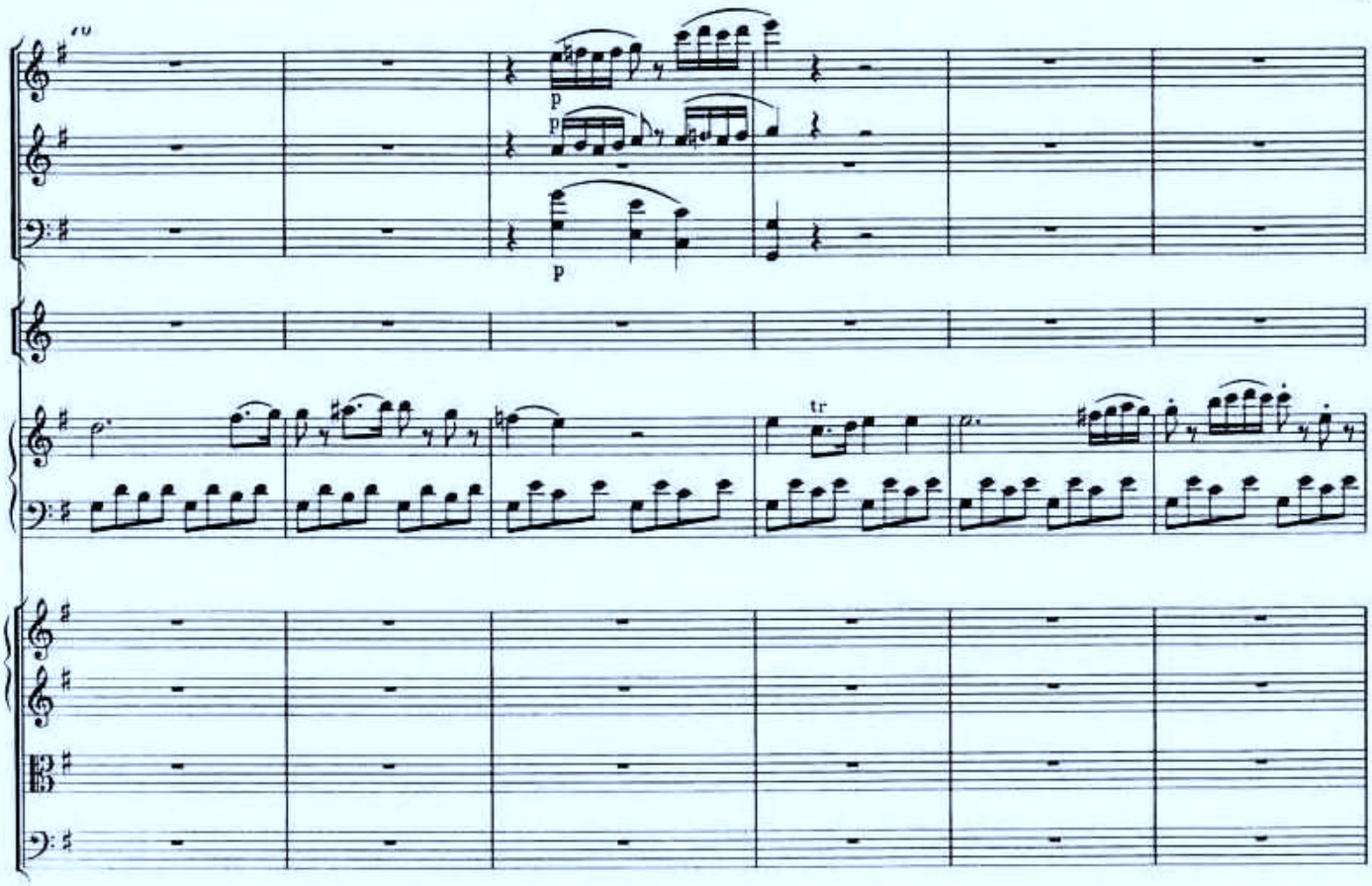

36
44

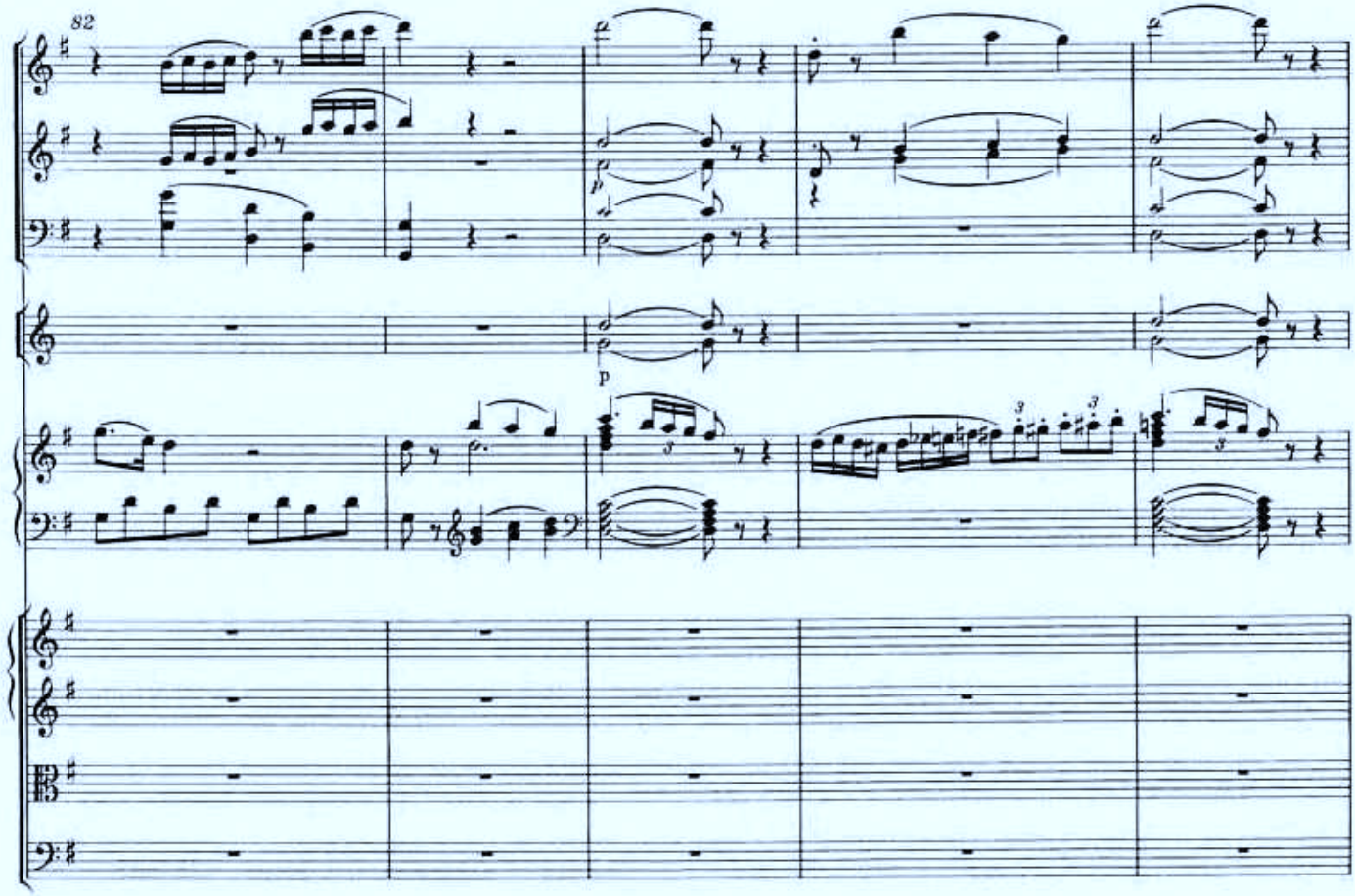


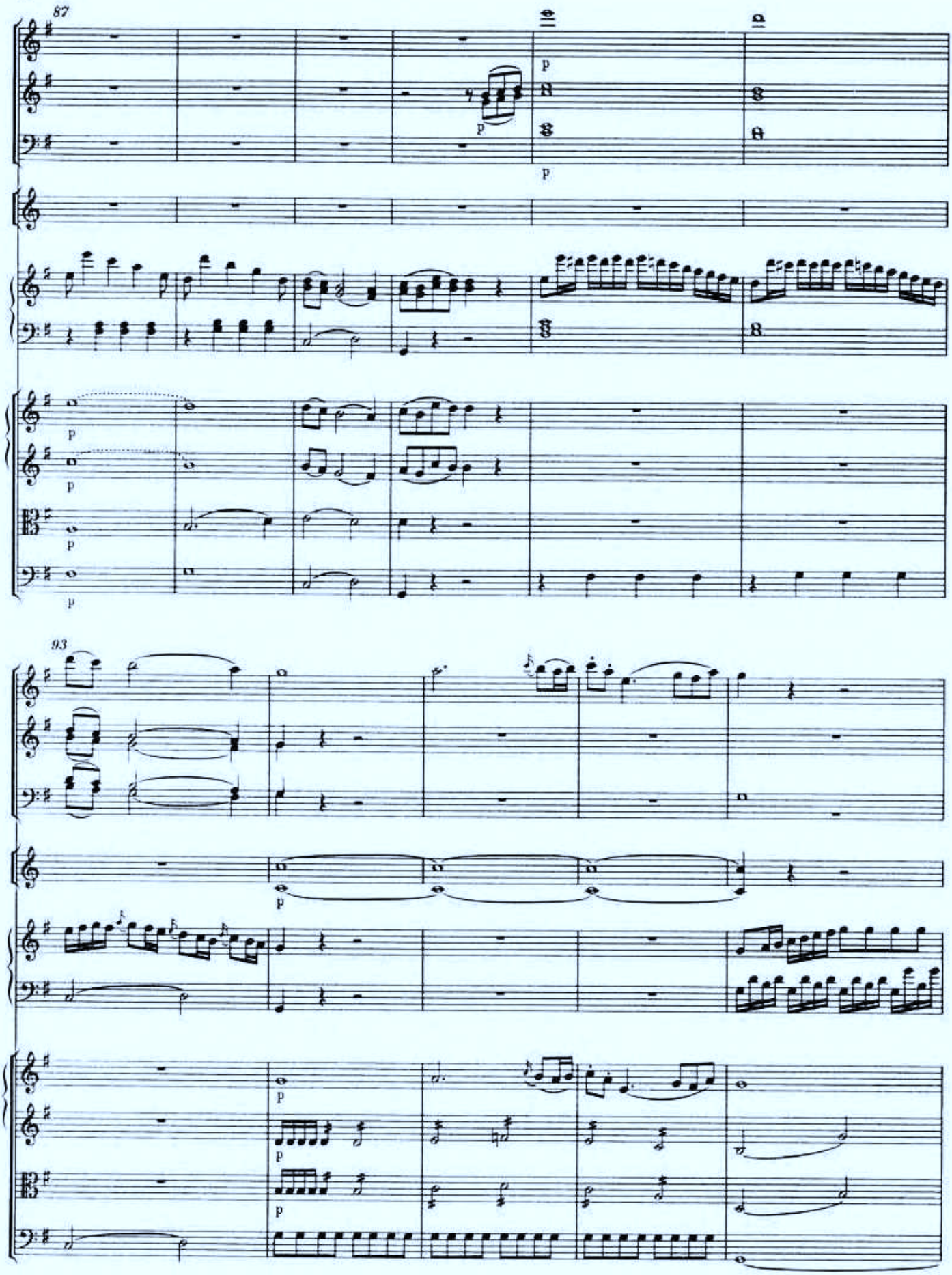

57

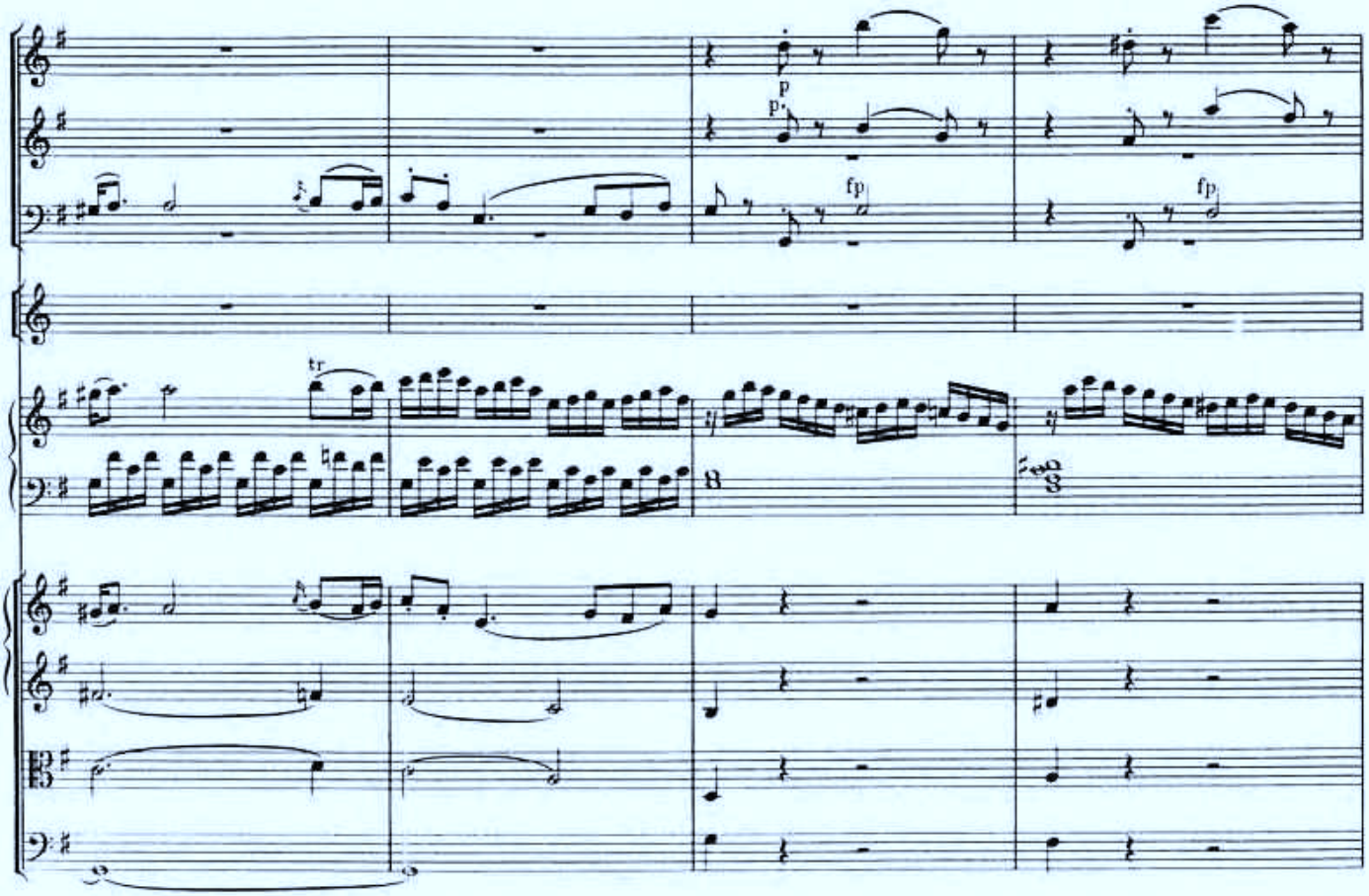


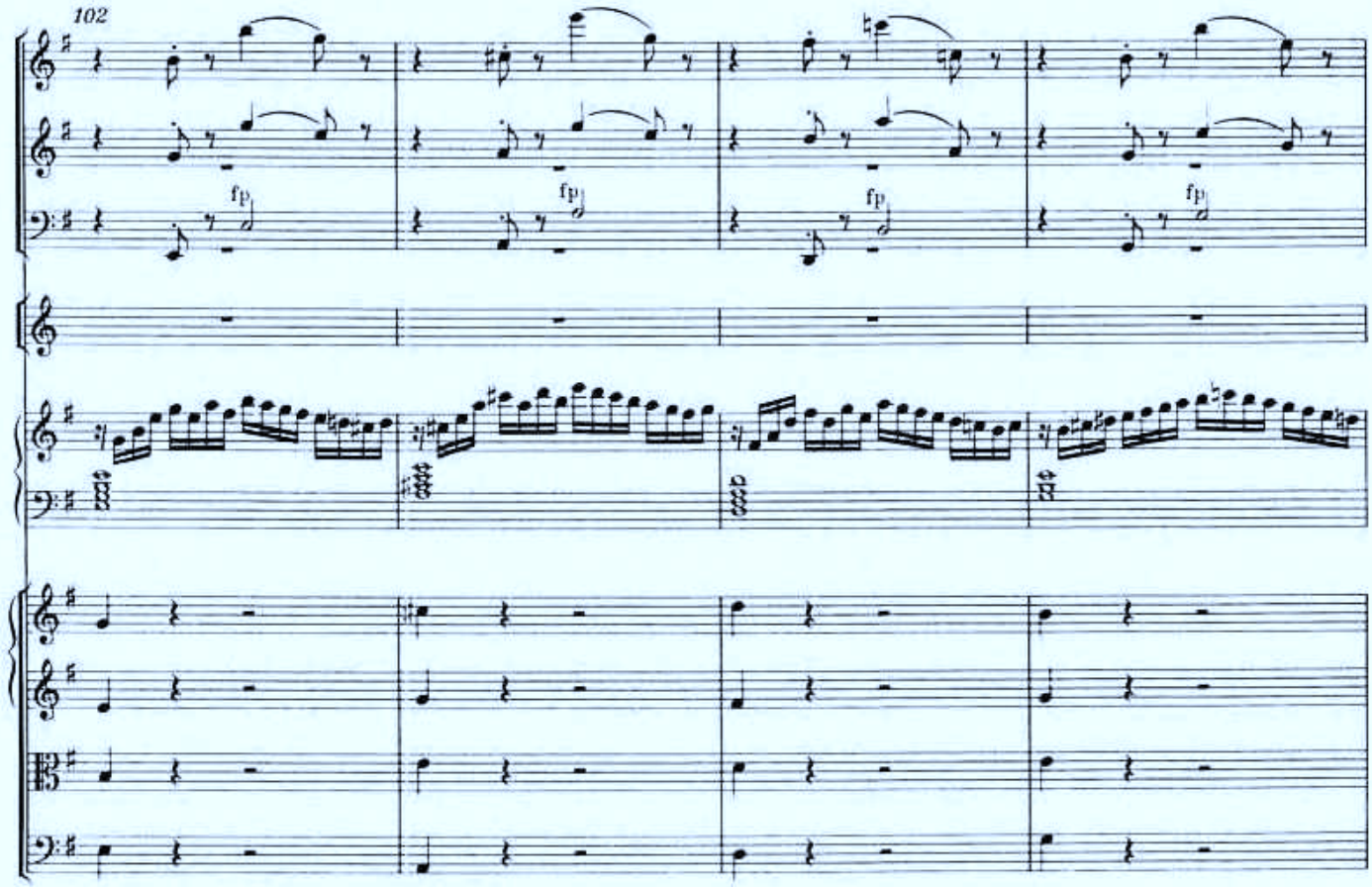
*) Ausführung des Trillers in T. 75 (und entsprechend in T. 79), Klavier oben ; vgl. Vorwort, S. XV.

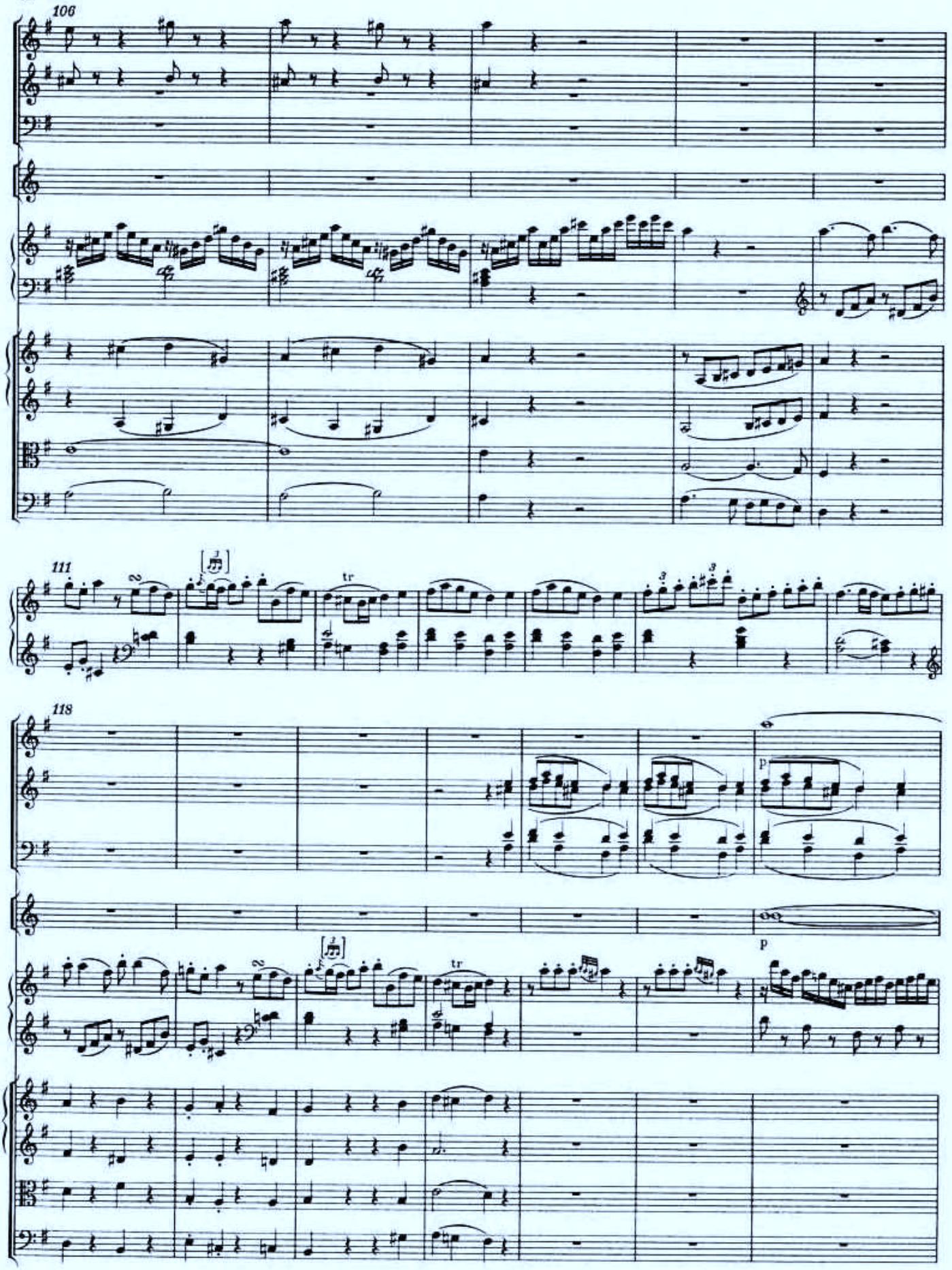

p
p
p
tr

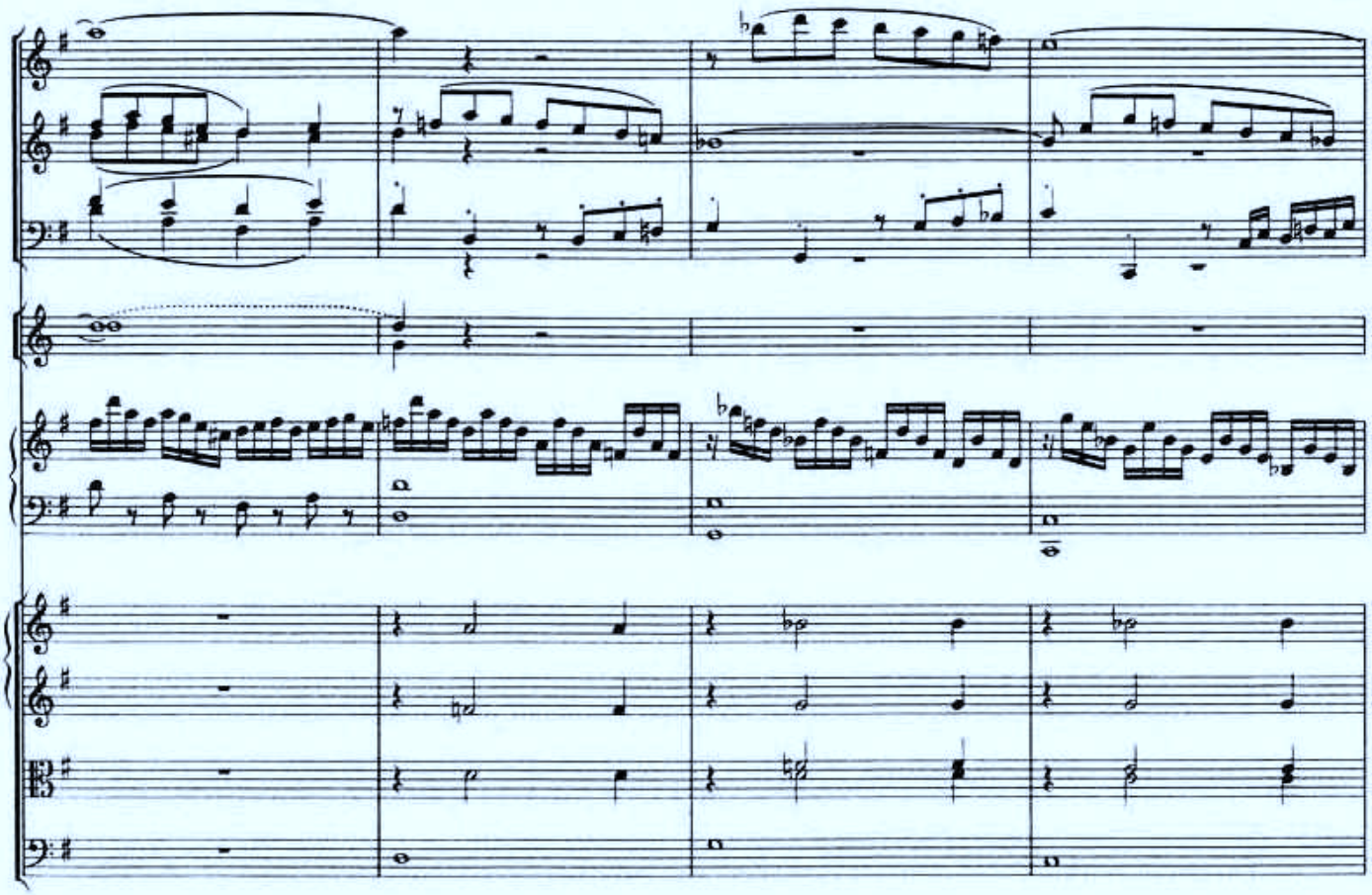

82
p
p

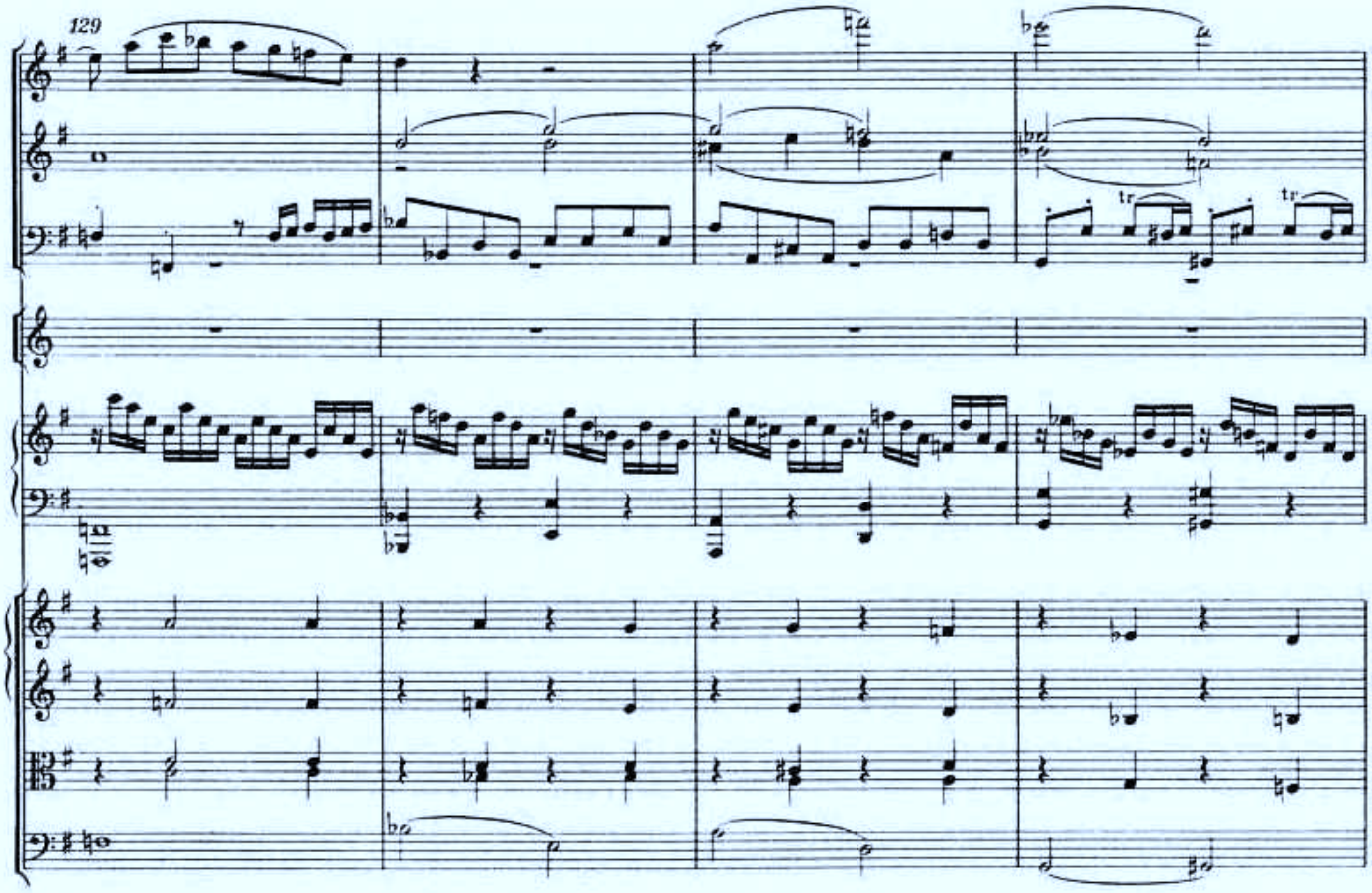

87
93

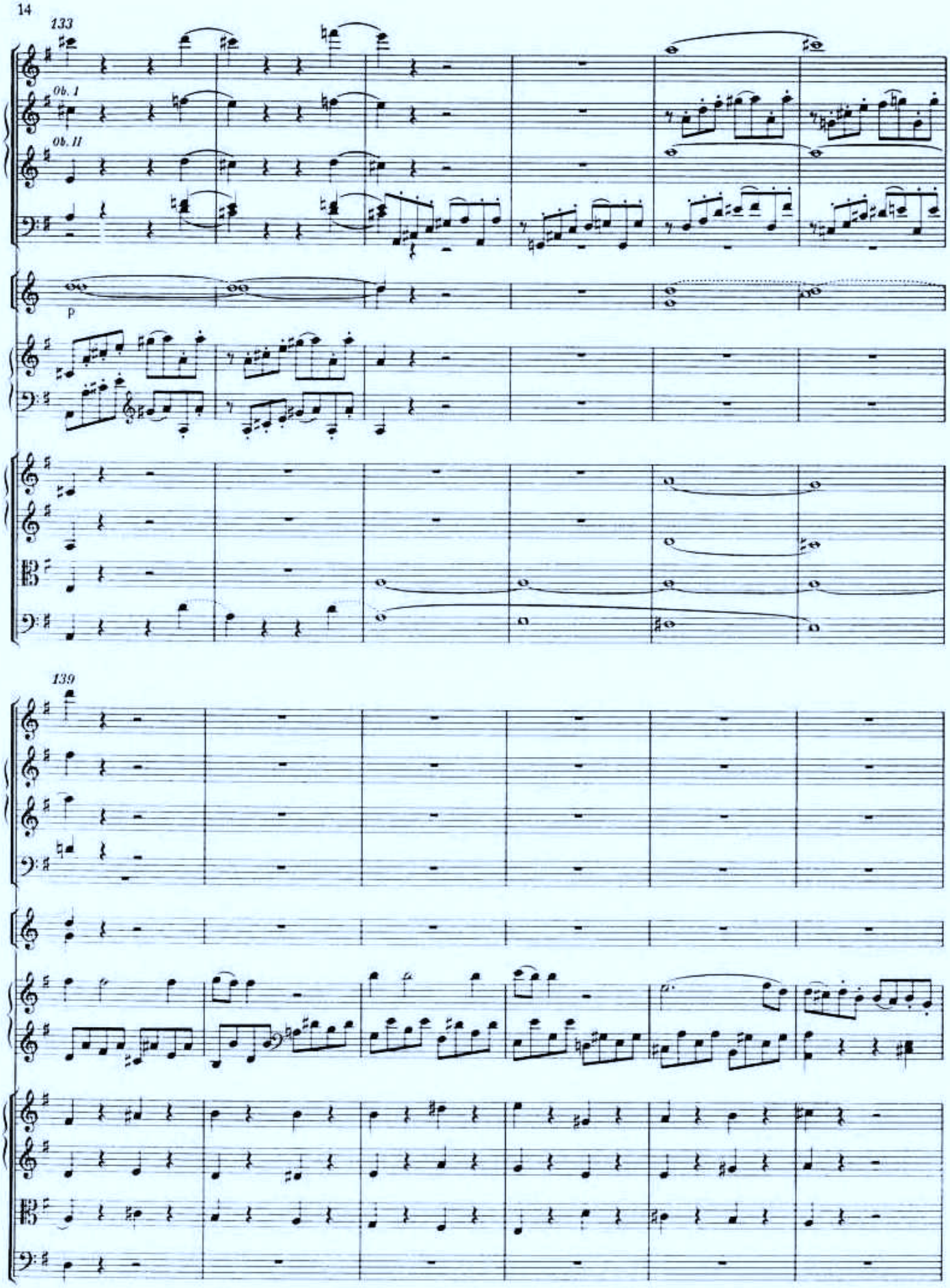

p
fp
fp
tr
8

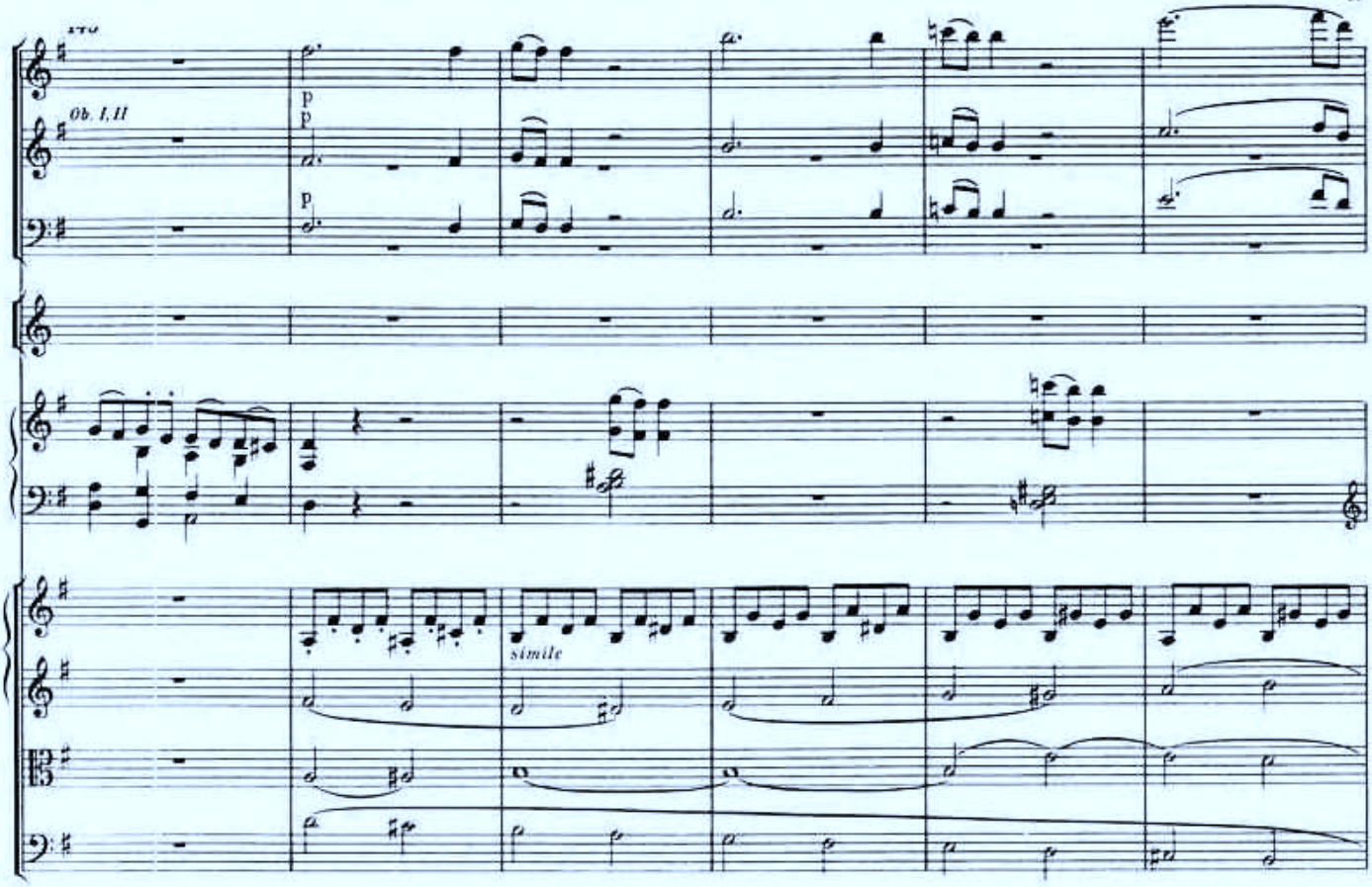

102
fp
fp
fp
fp

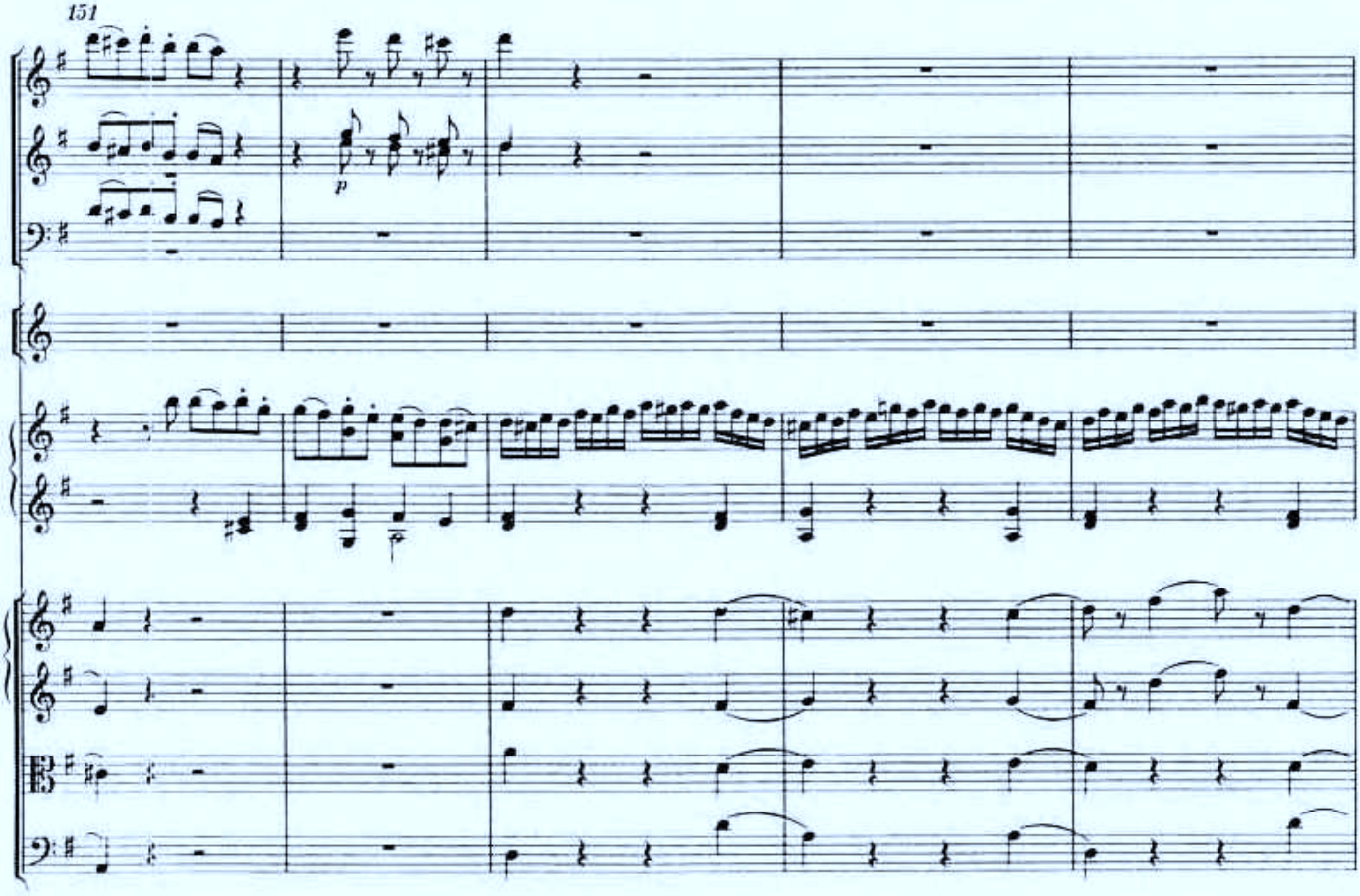

106
111
118
tr
p
p

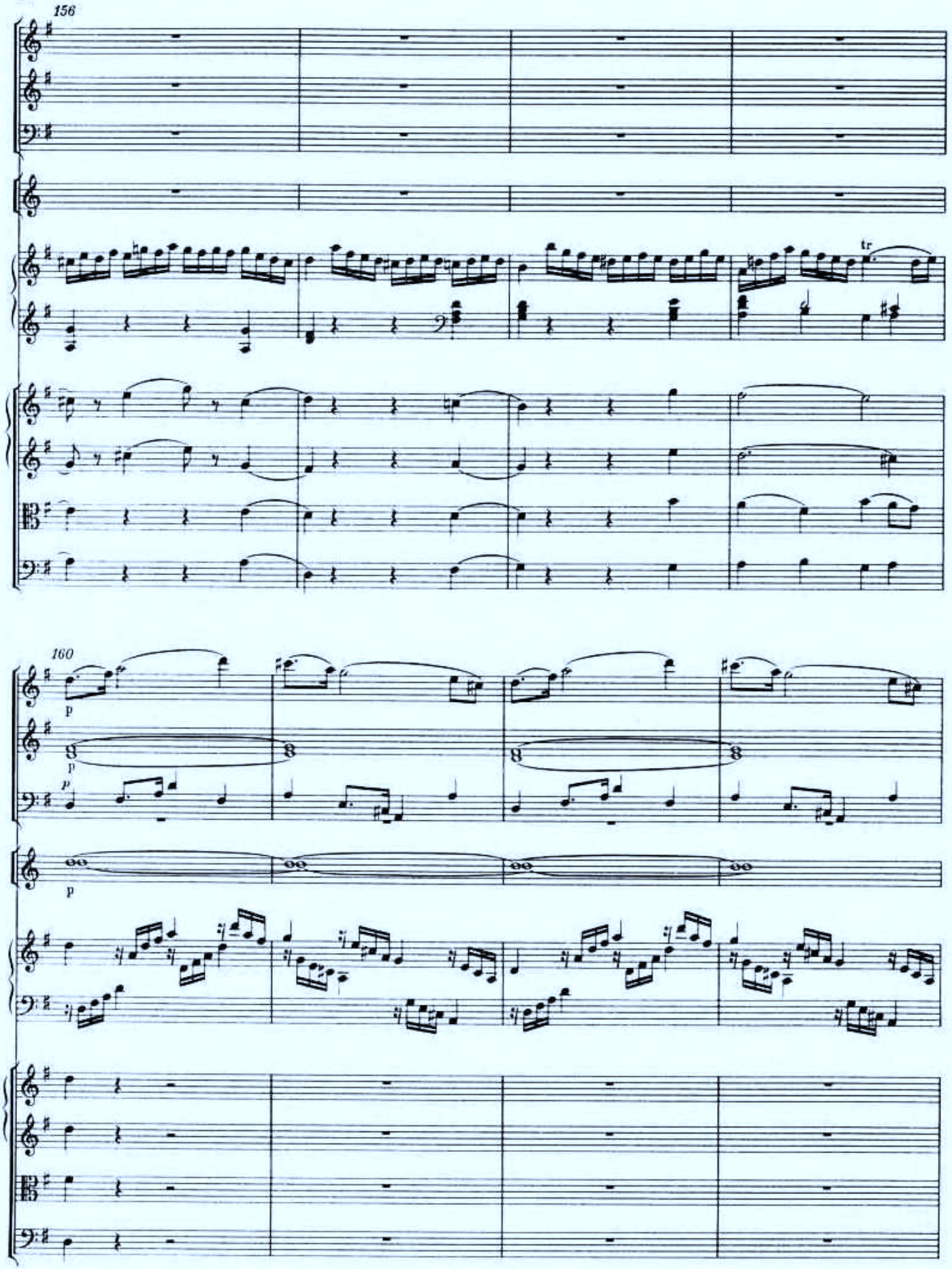


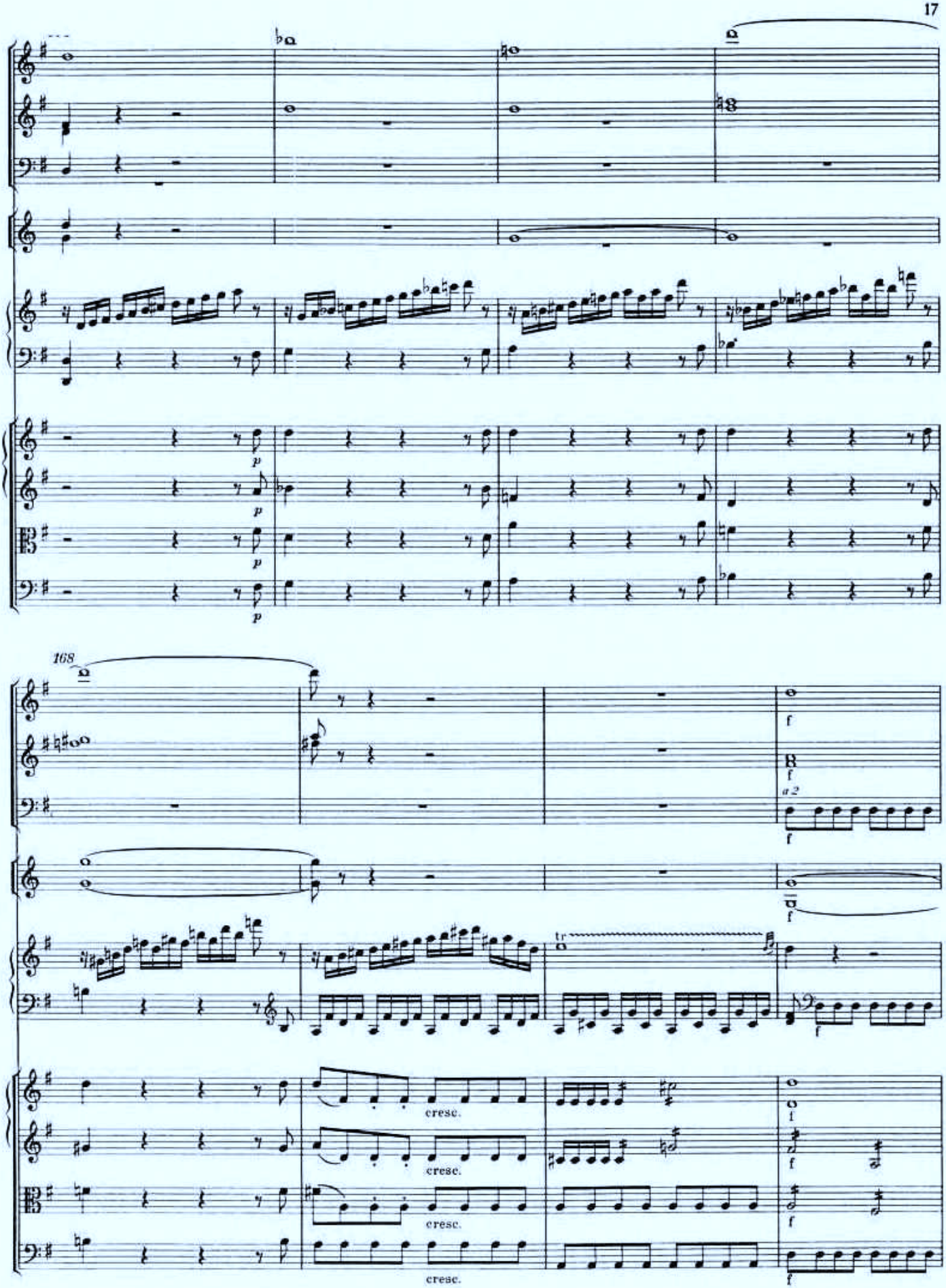

129
tr
tr

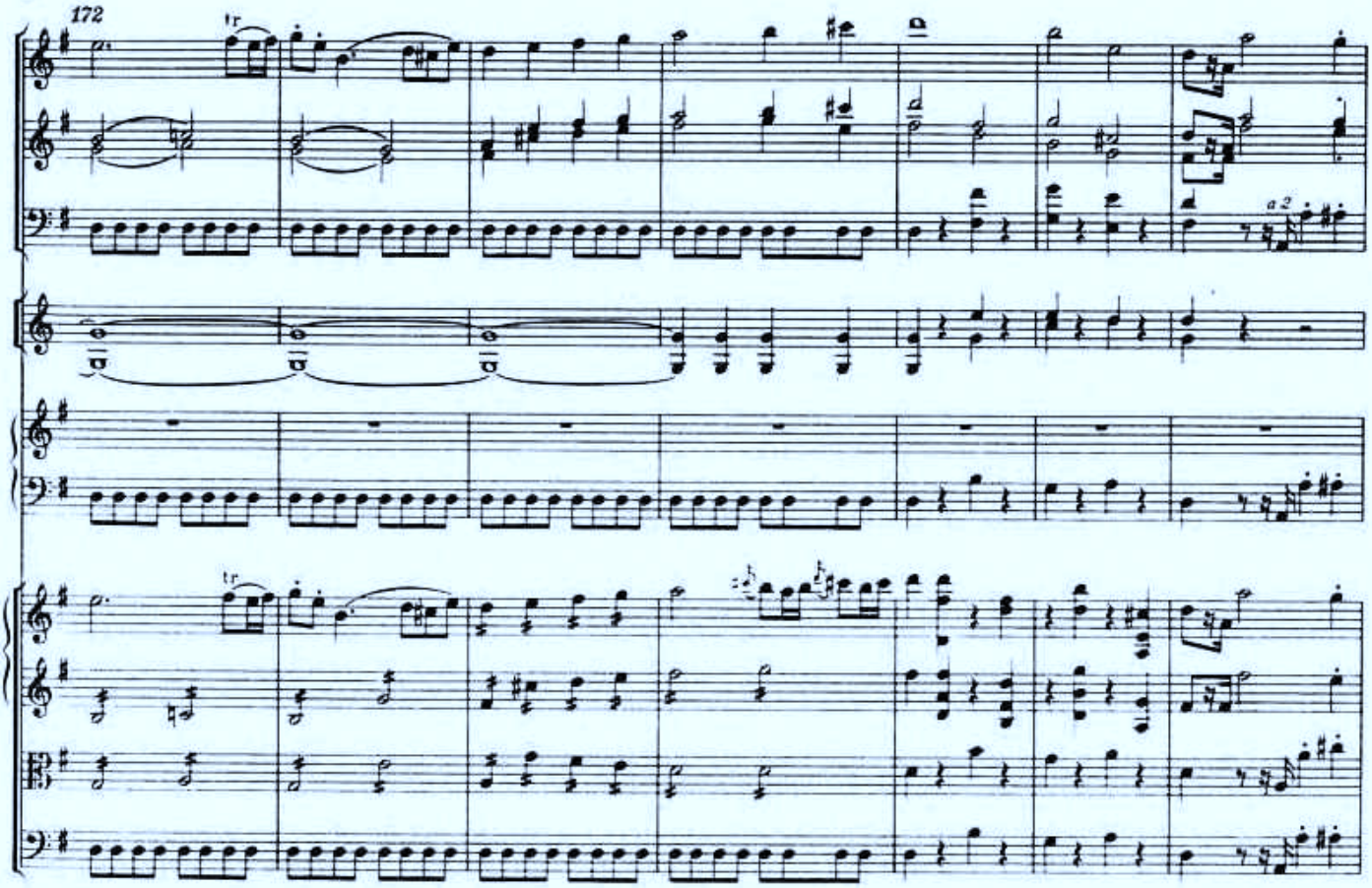

133
Ob. I
Ob. II
p
139

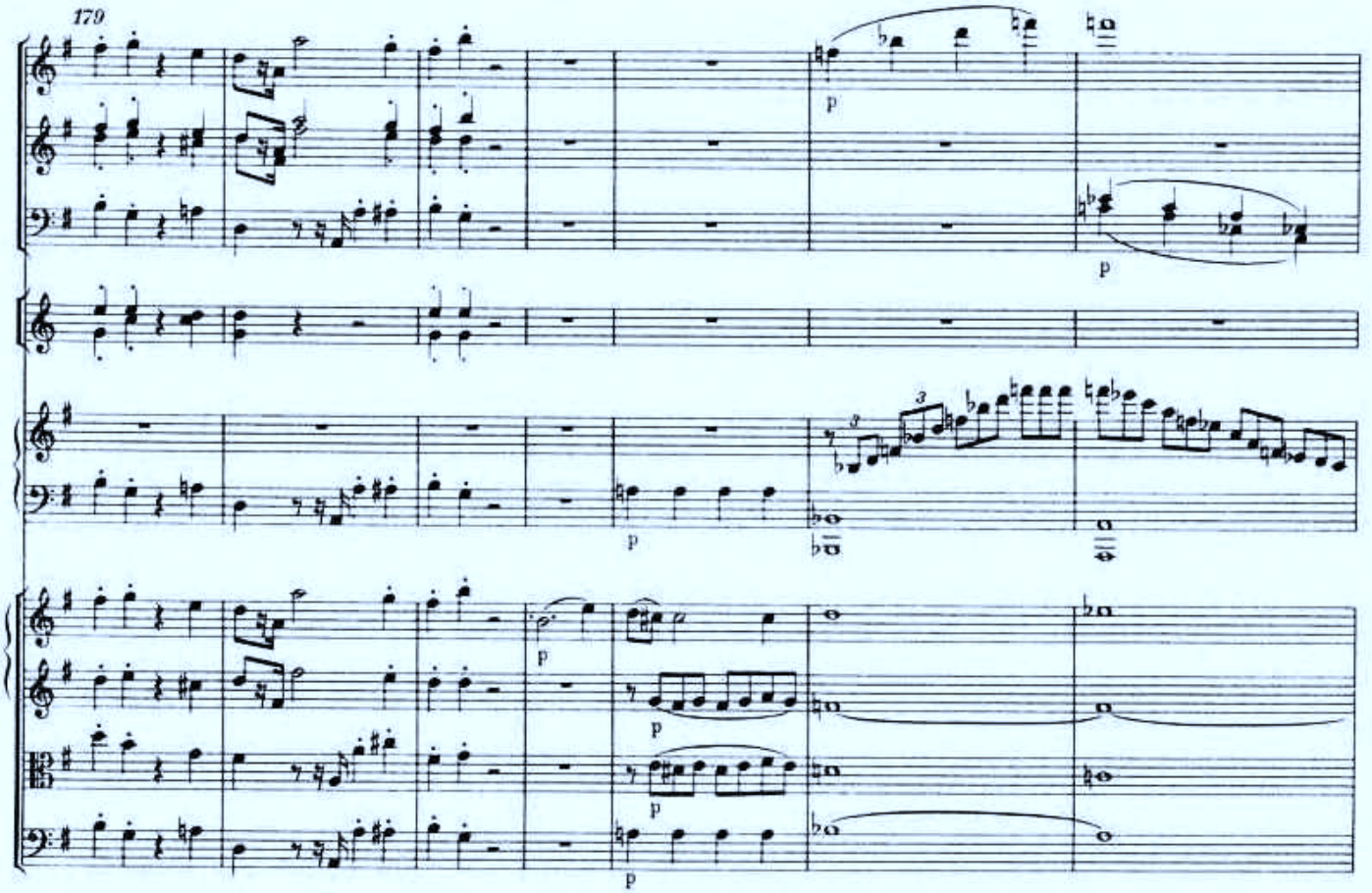

Ob. I, II
p
p
p
simile

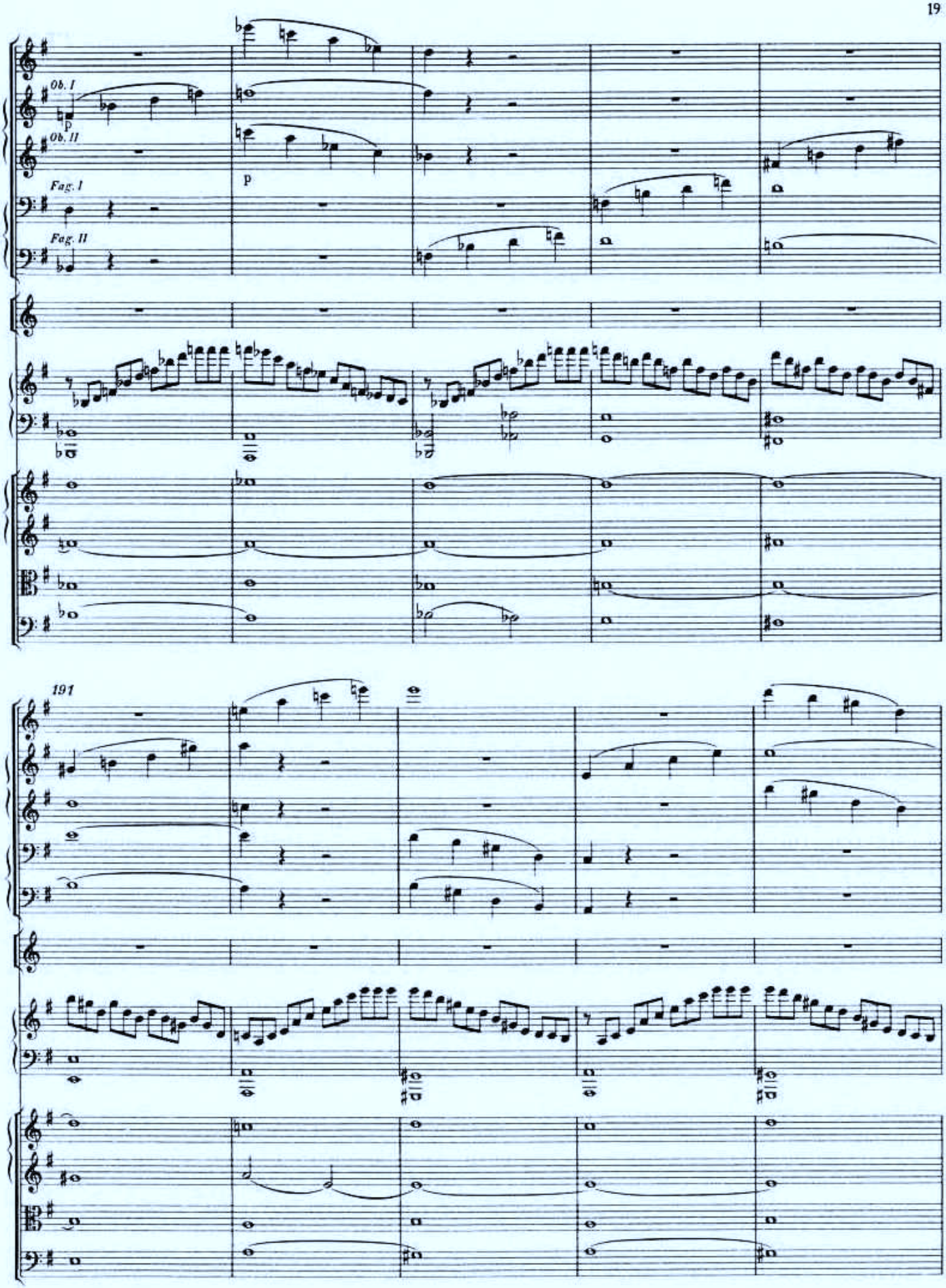

151
p

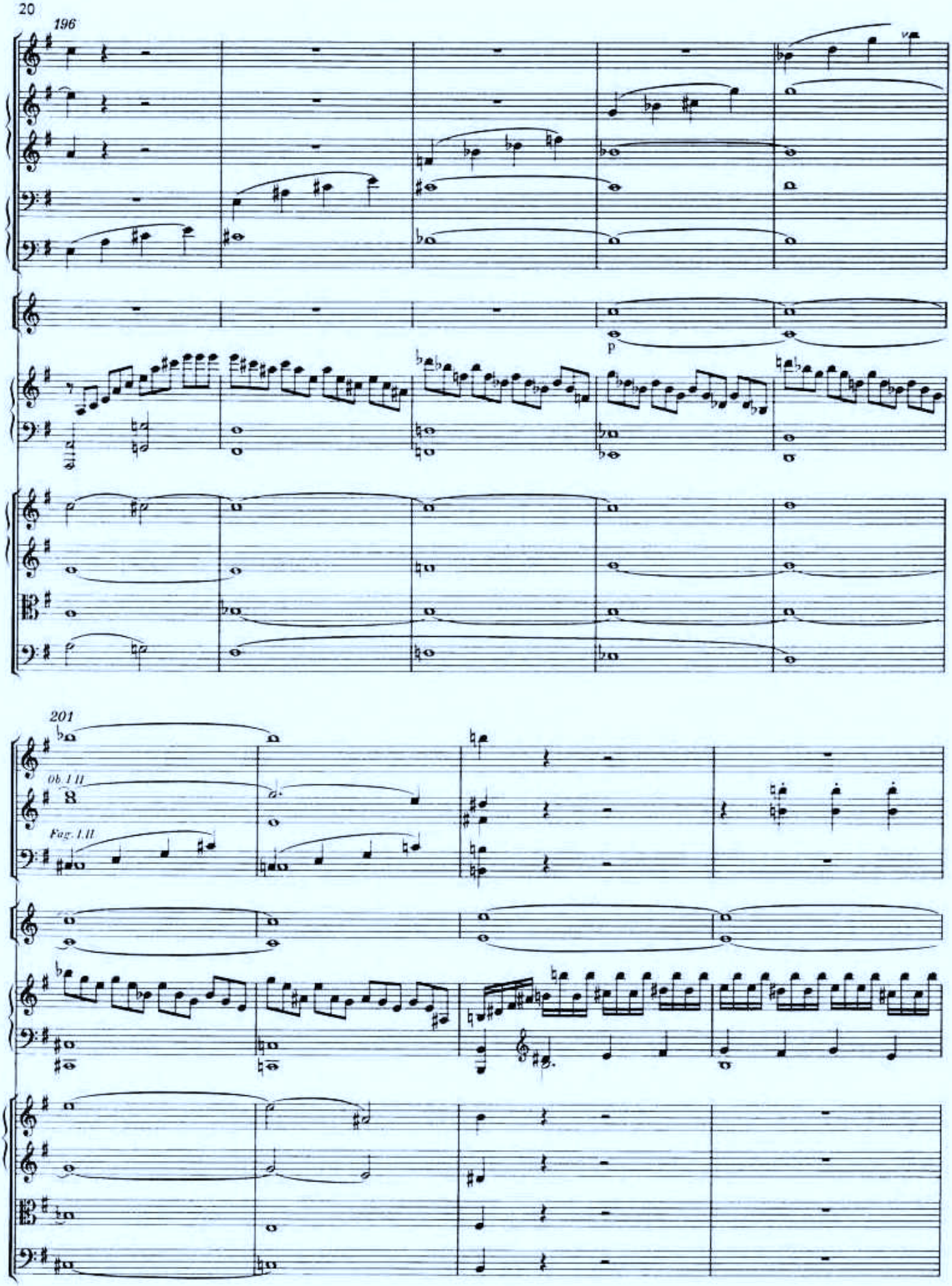

156
tr
160
p
p
p
p

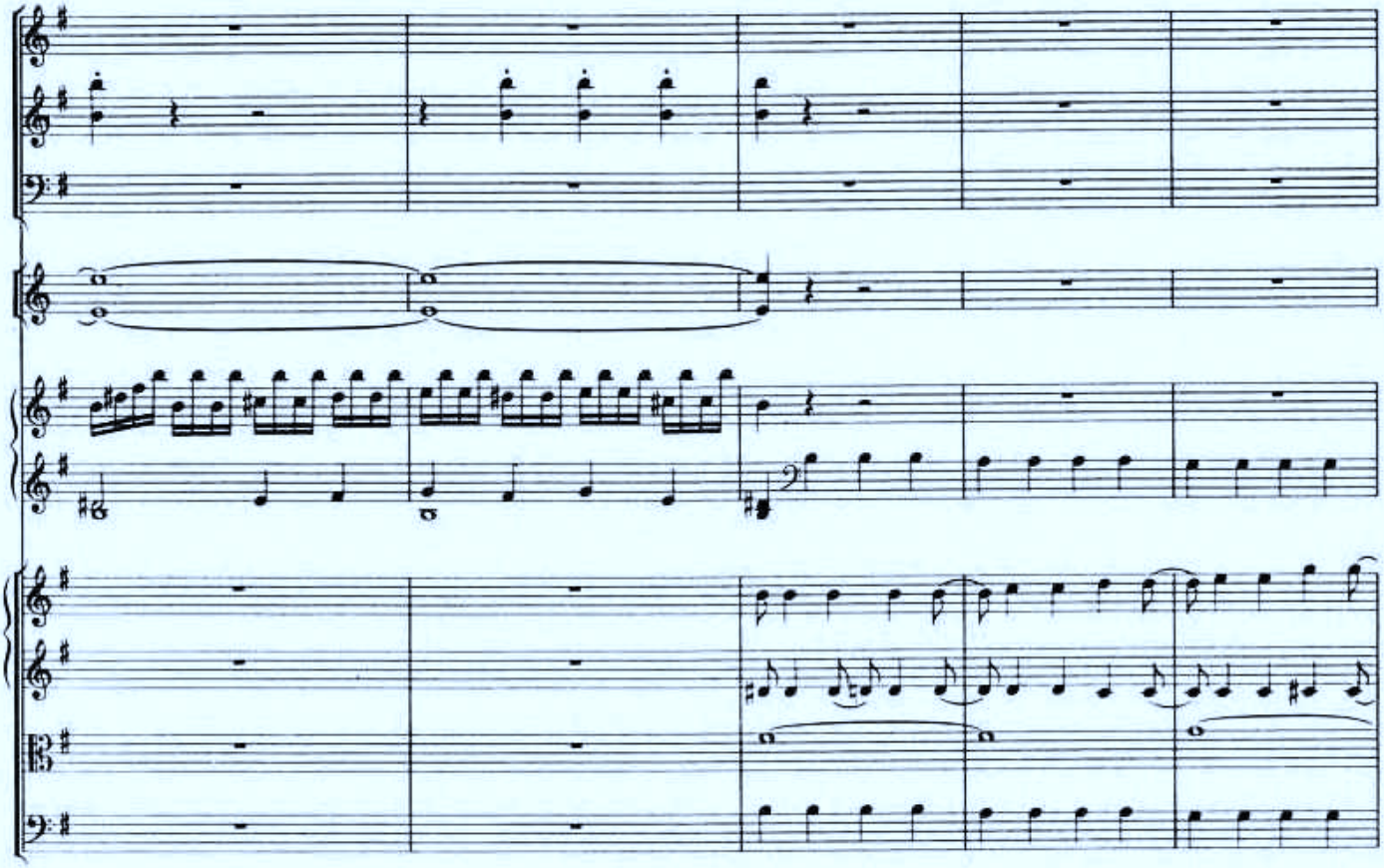

168
a 2
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

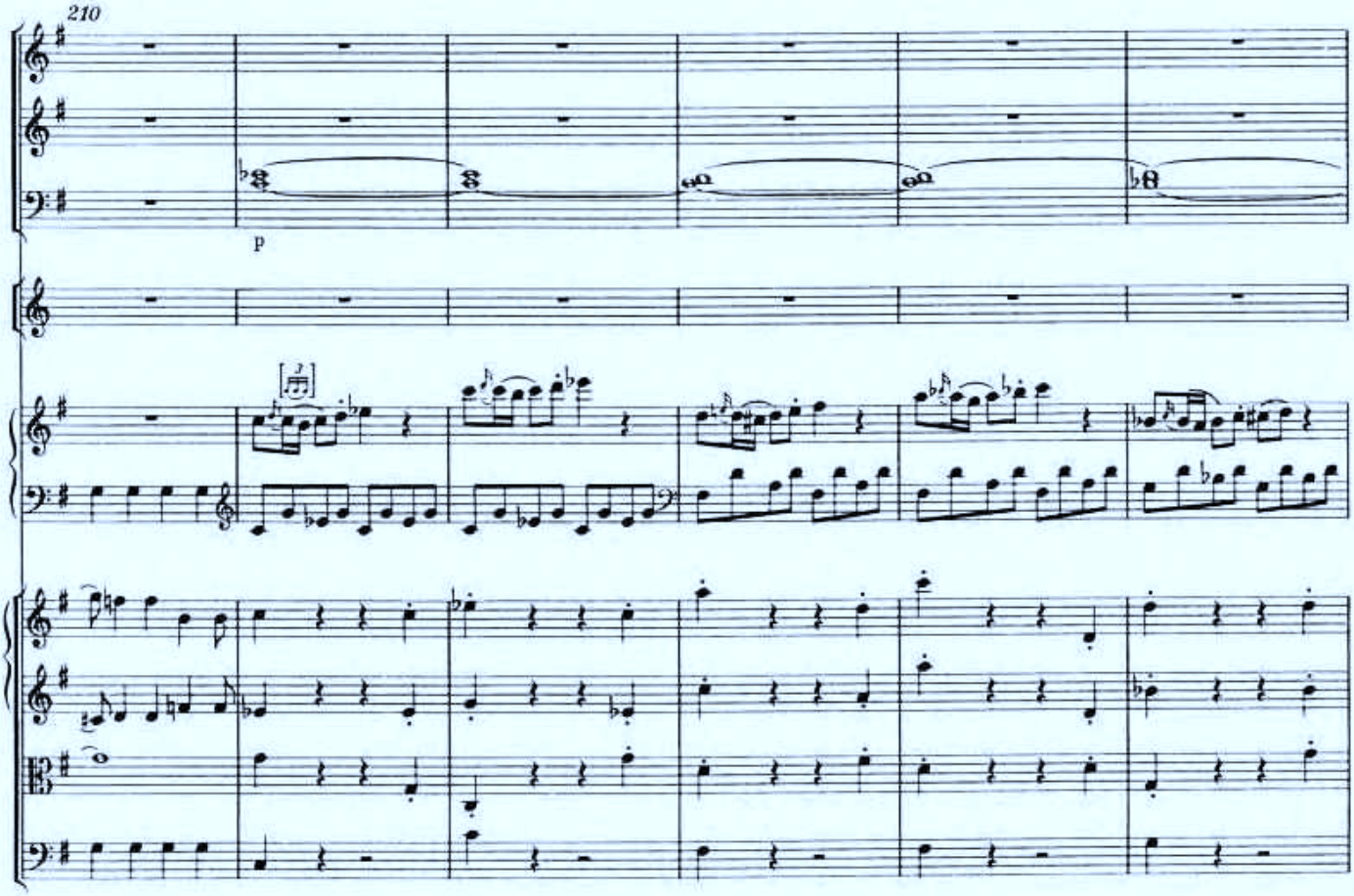

172
tr
a 2

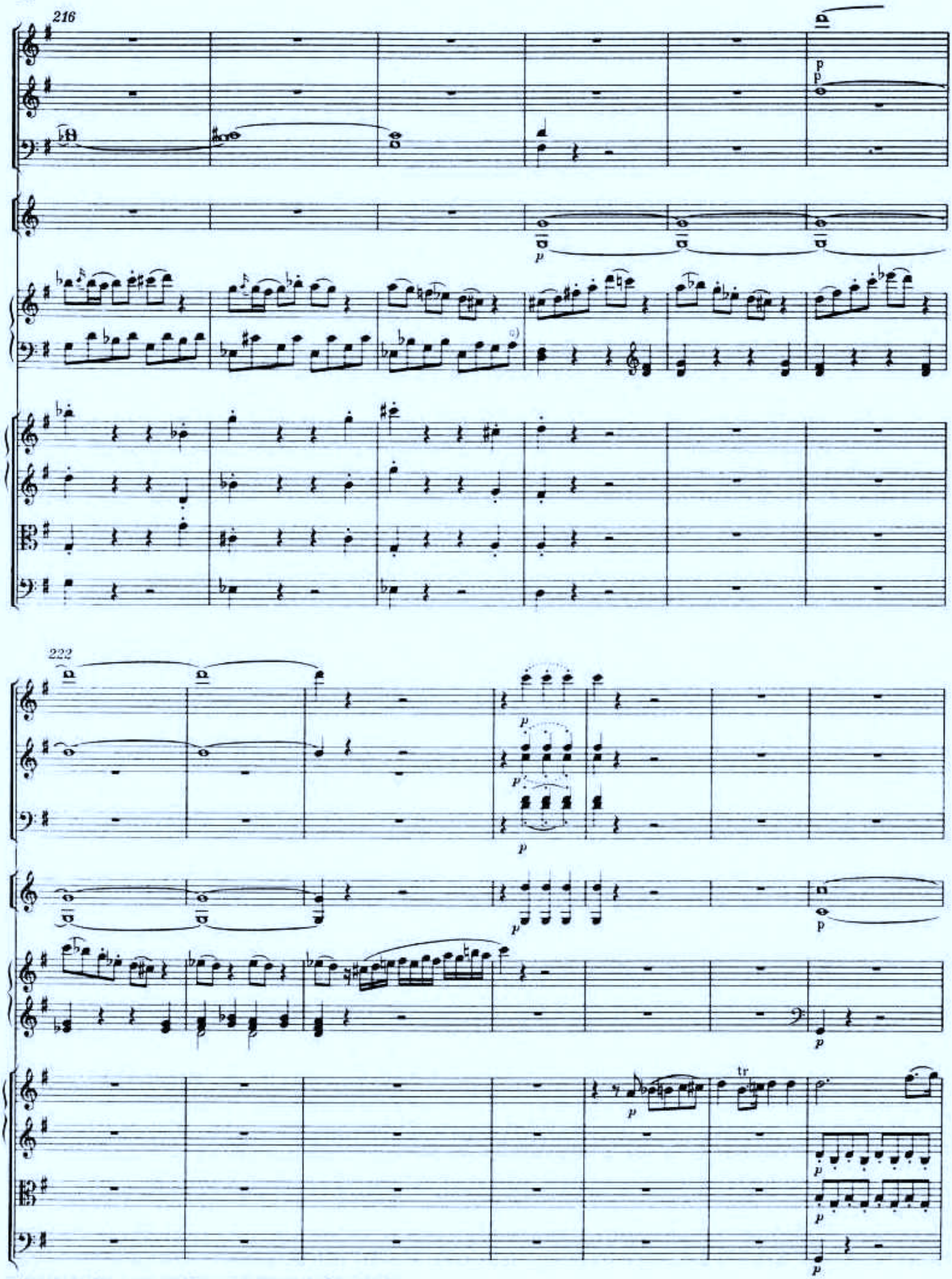

179
p
p
3
p
p
p
p


Ob. I
Ob. II
Fag. I
Fag. II
p
p
191

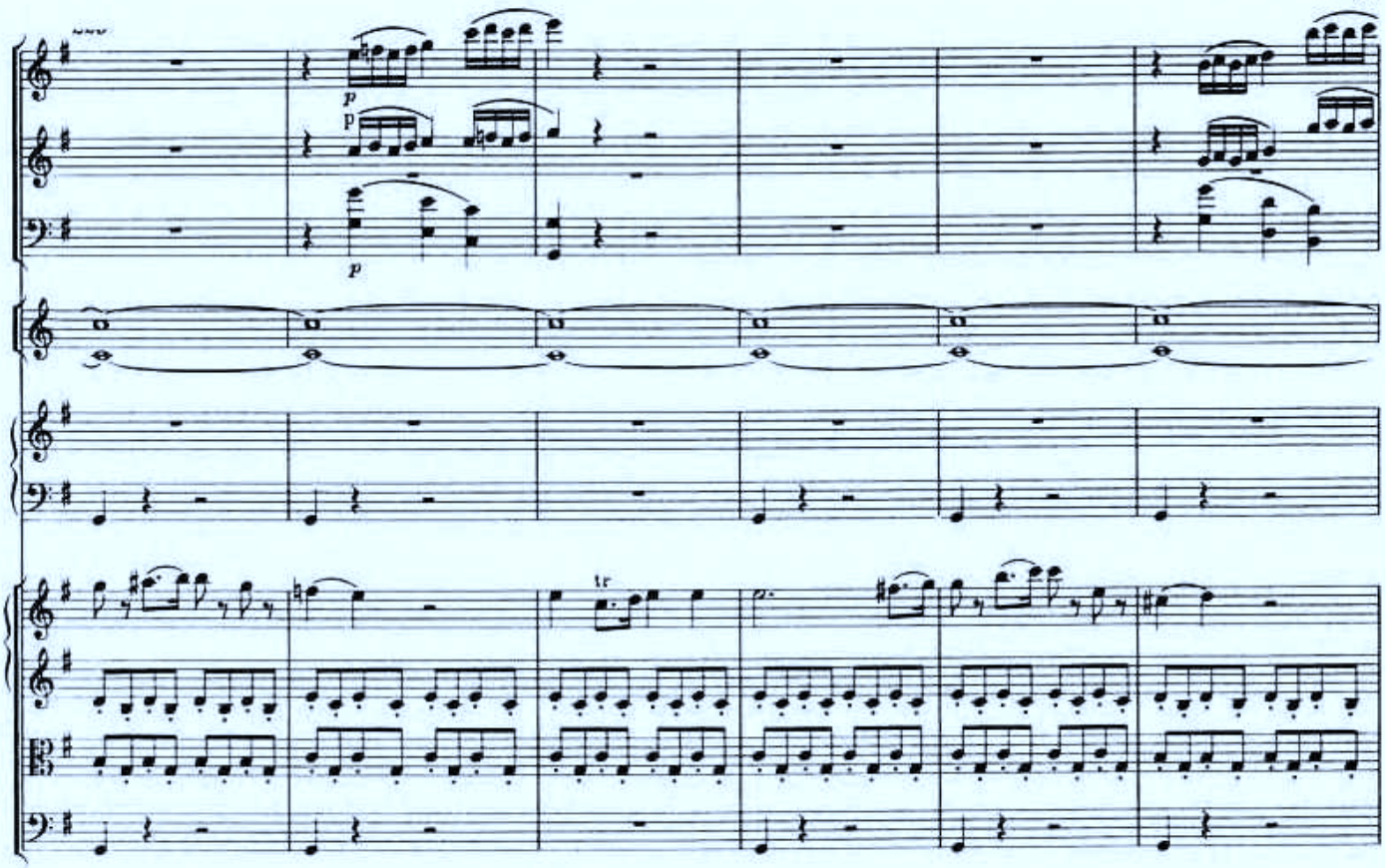

196
p
201
Ob. I II
Fag. I II

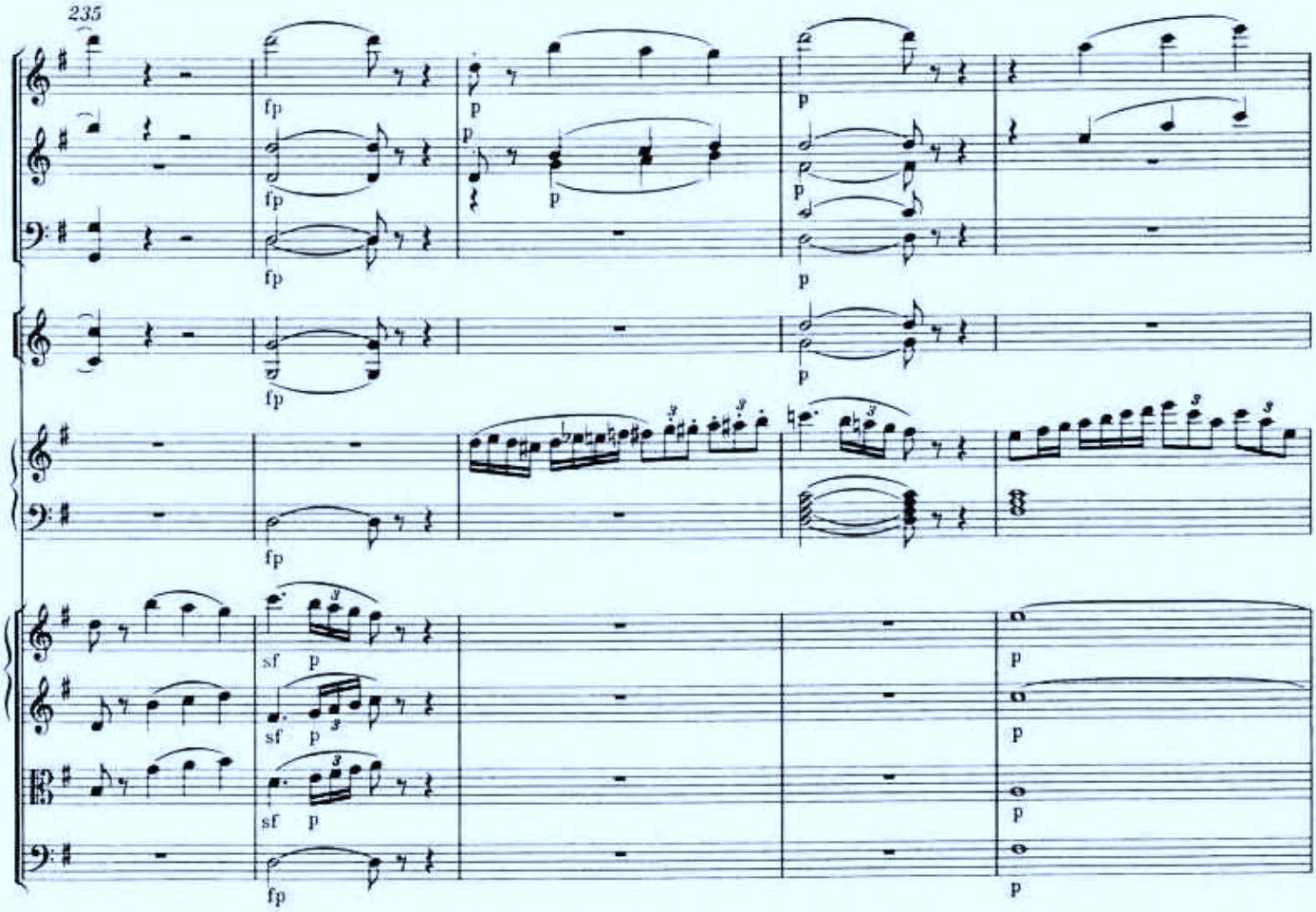


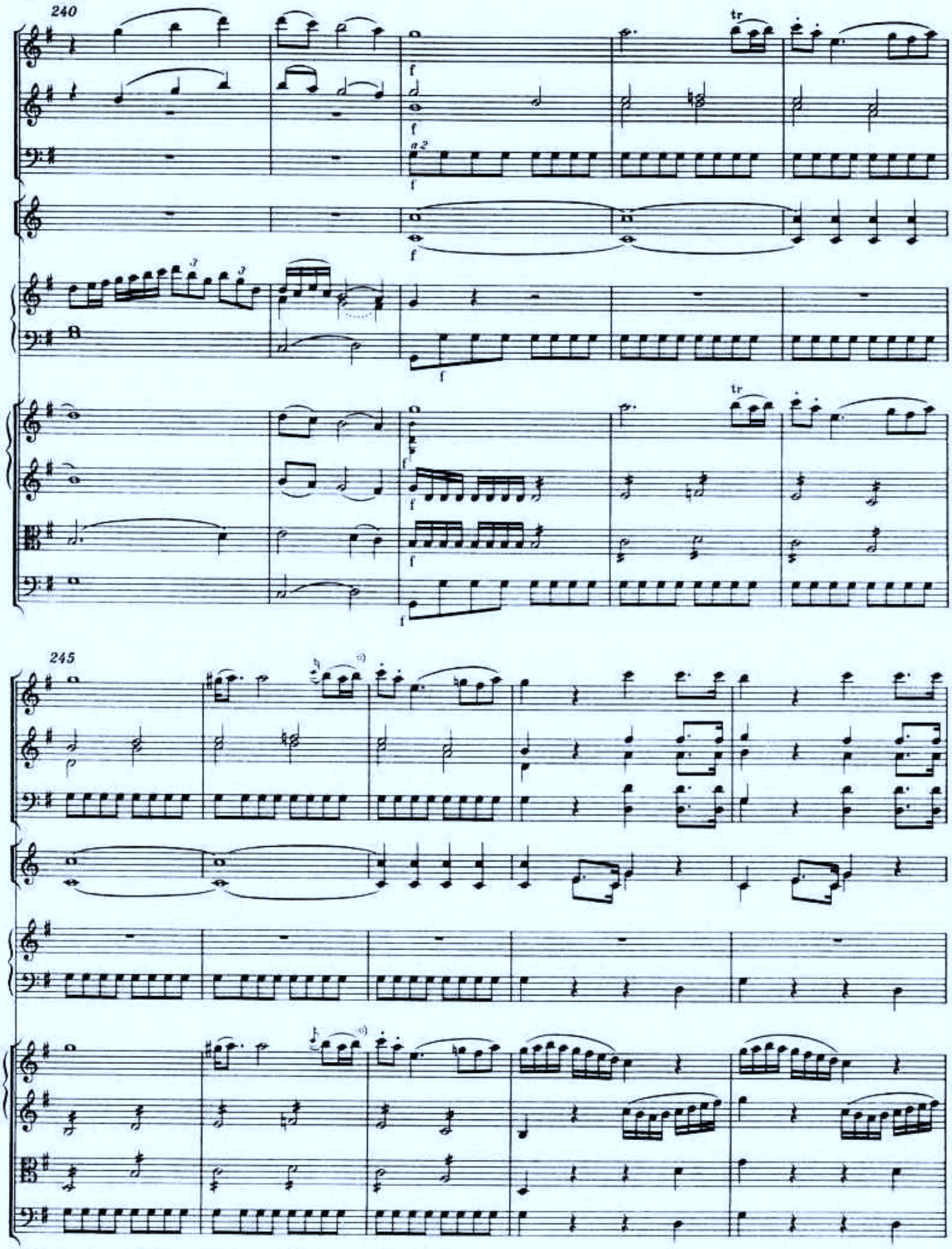

210
p



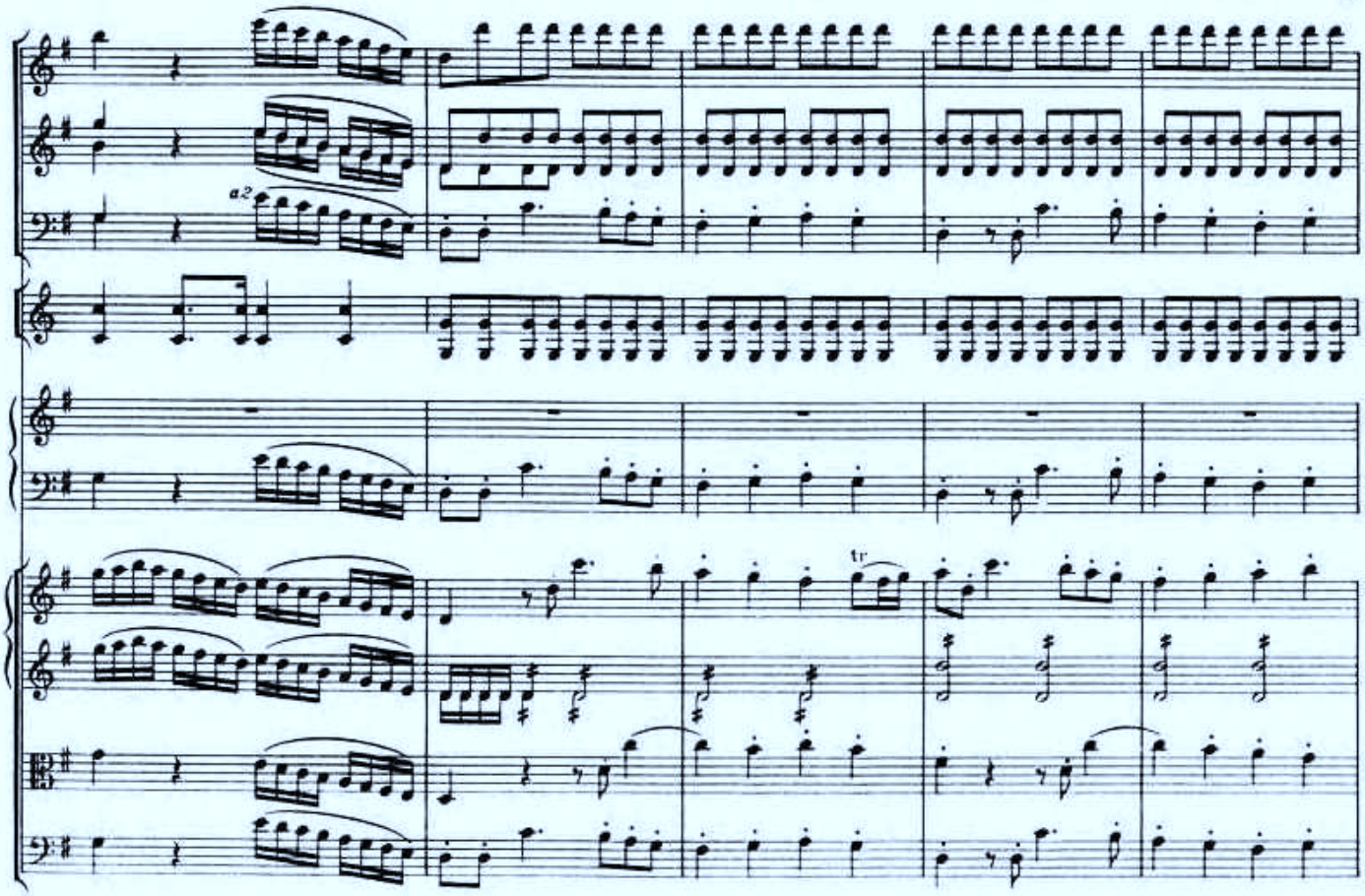
*) Zu T. 217/218 im unteren System des Klaviers vgl. Krit. Bericht.

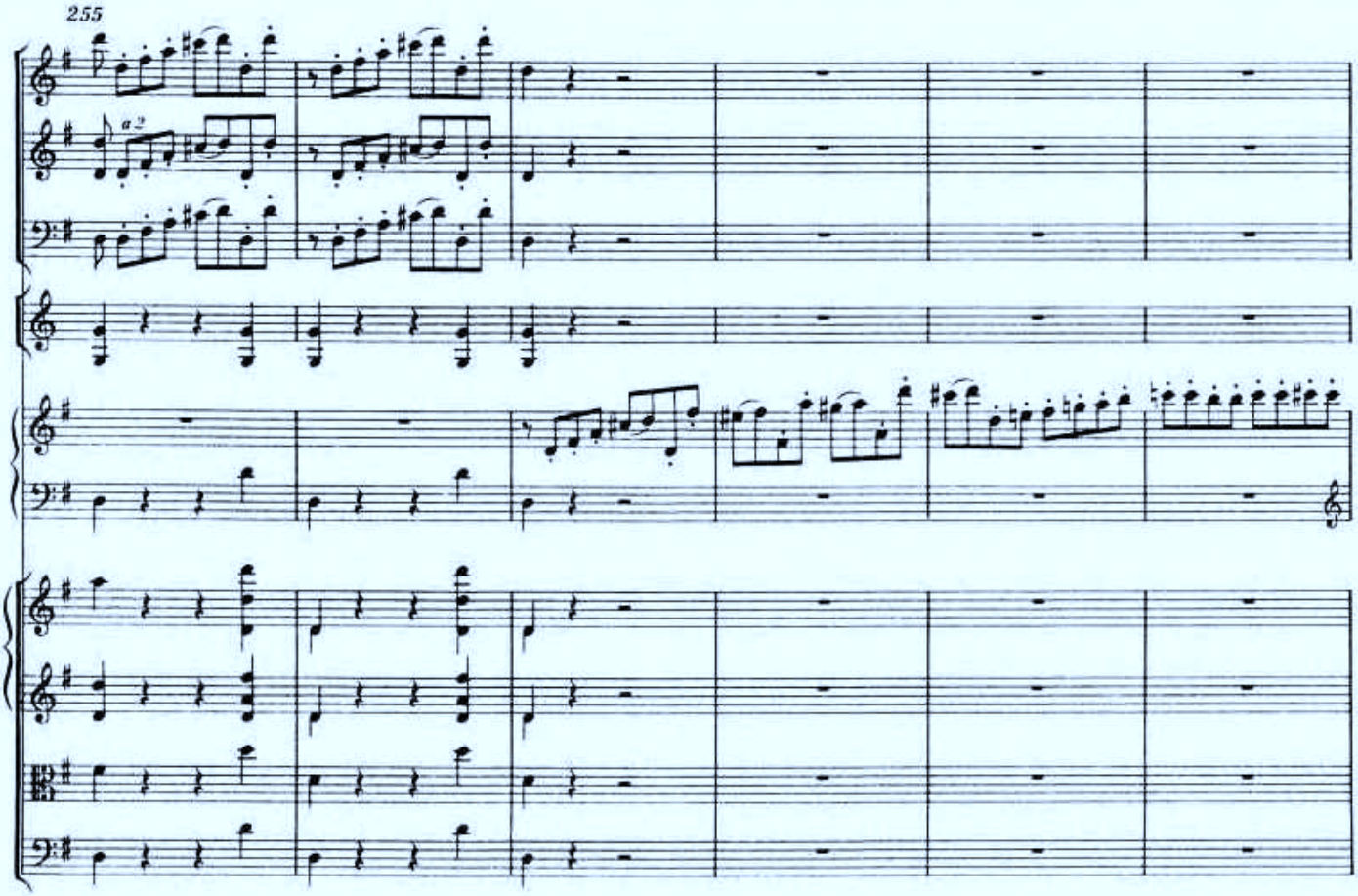


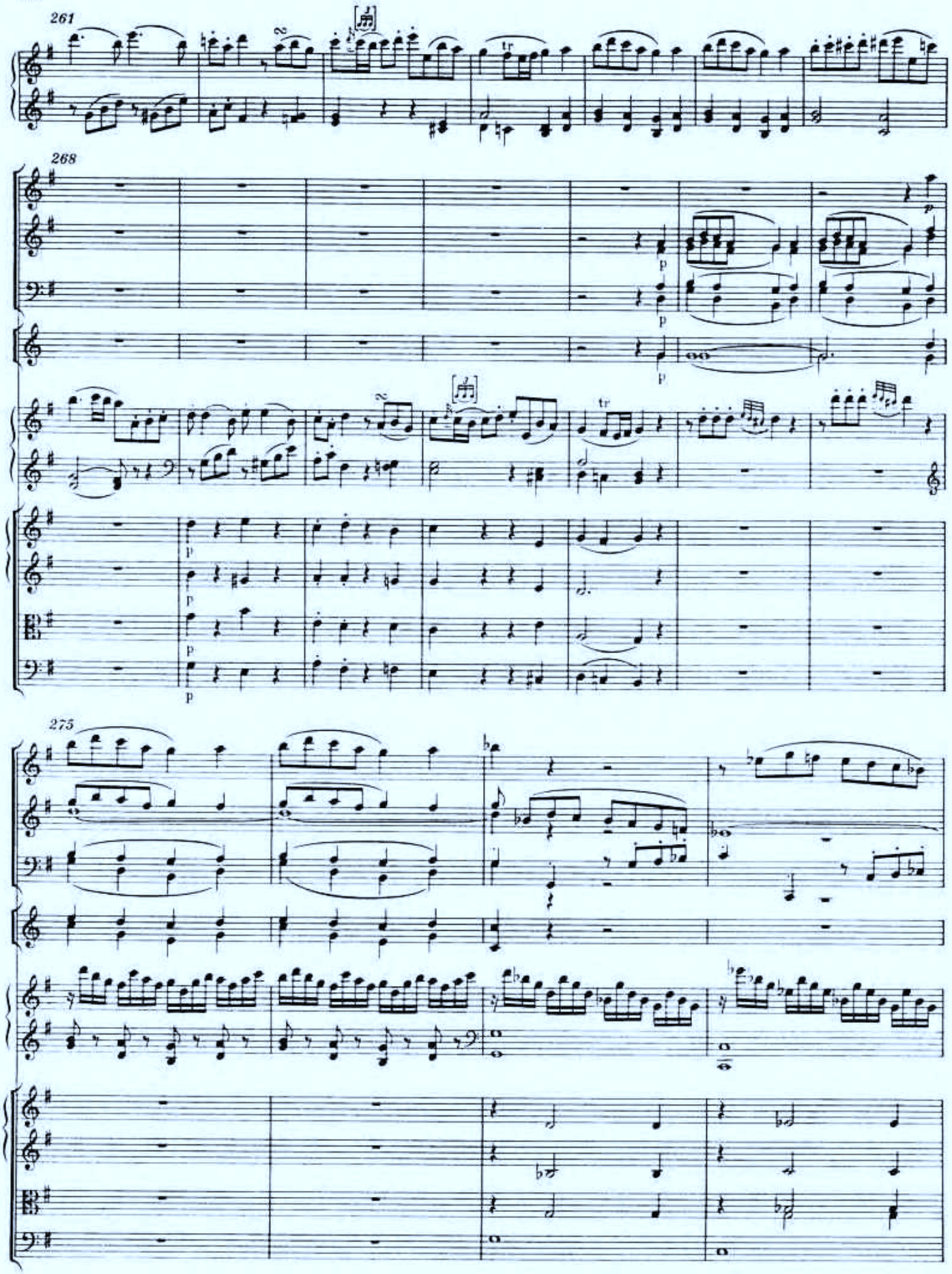

235

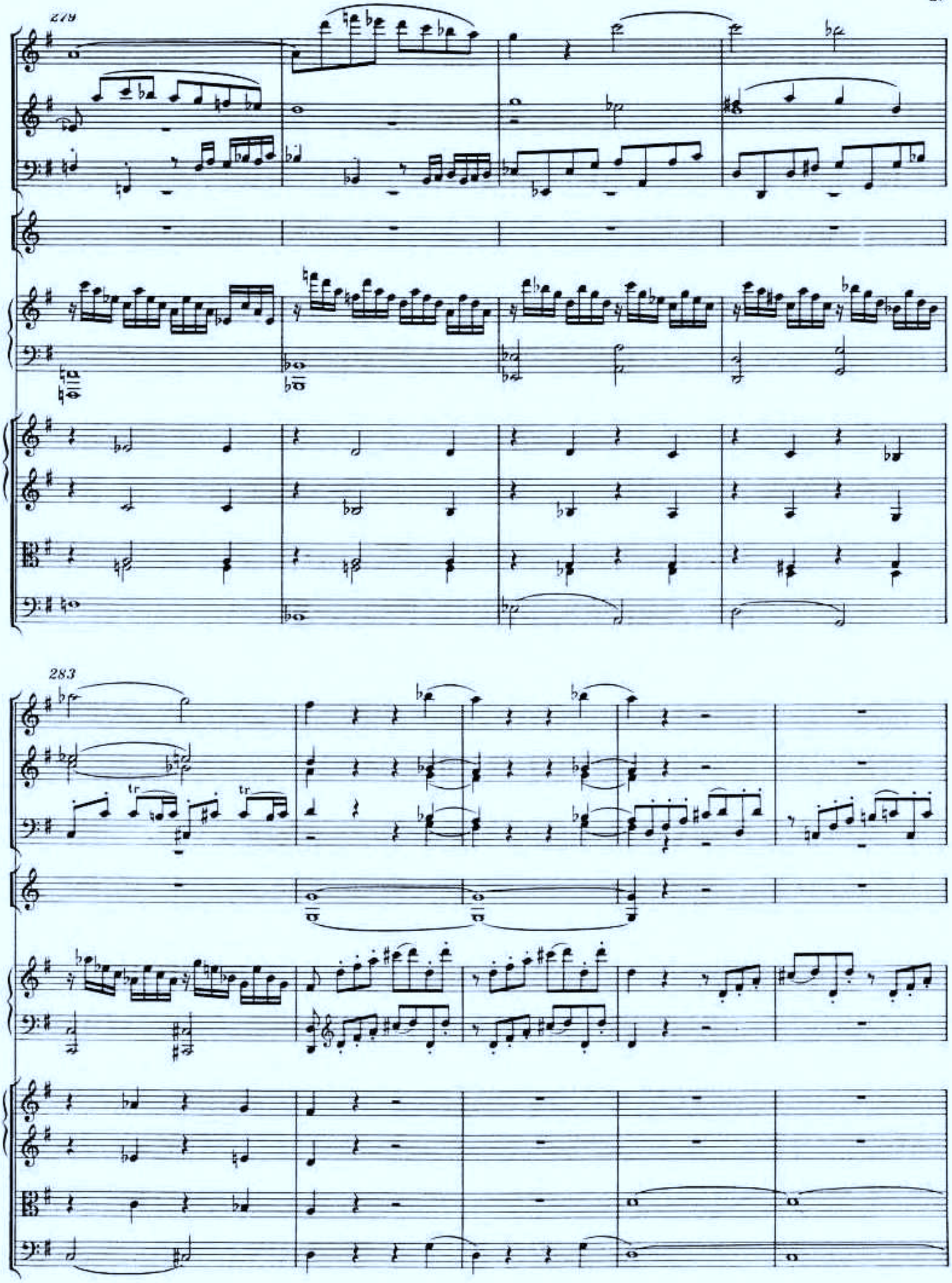


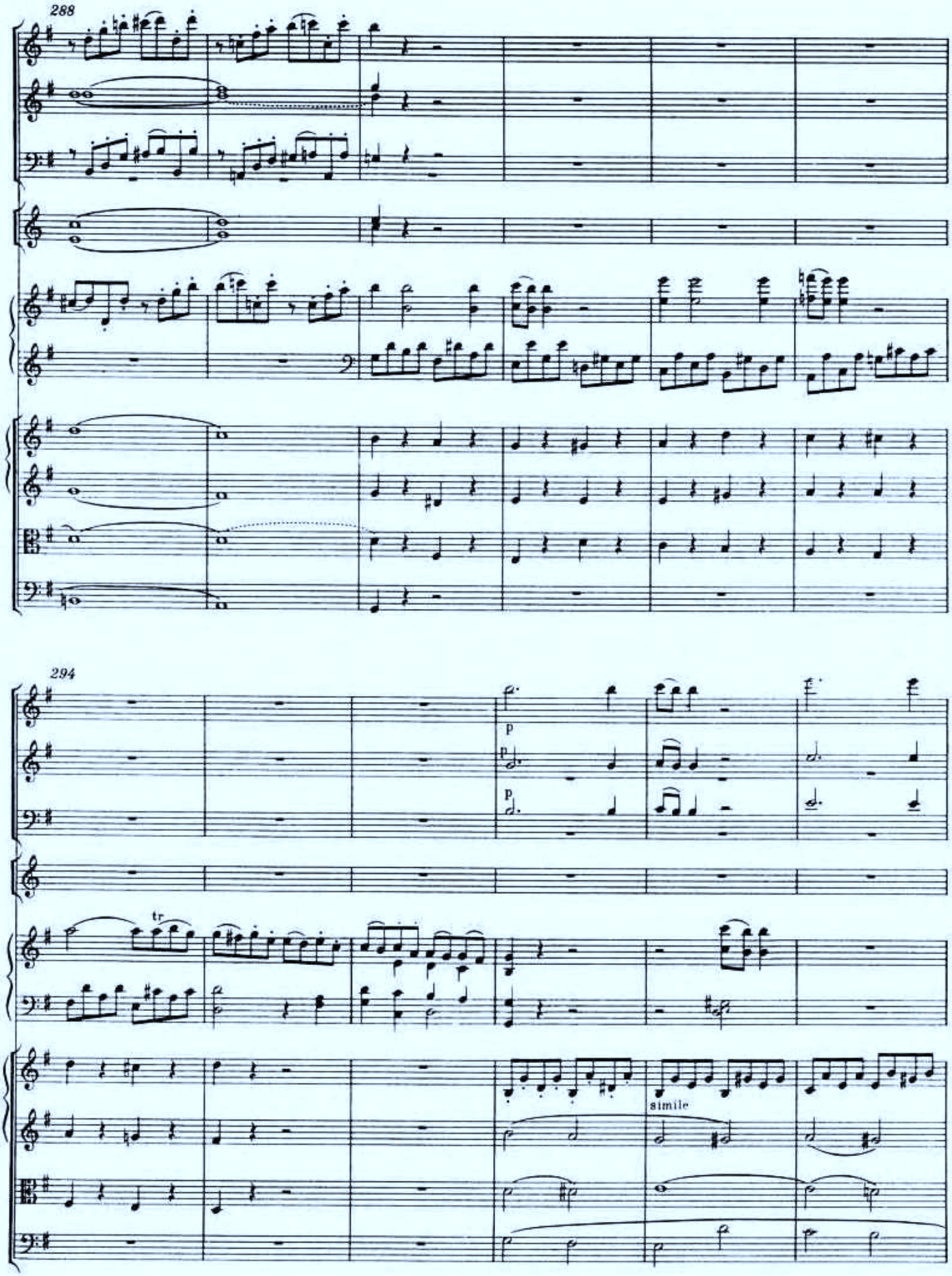
*) T. 246. Flöte und Violine I, 4. Viertel: zur Ausführung vgl. Vorwort, S. XV.

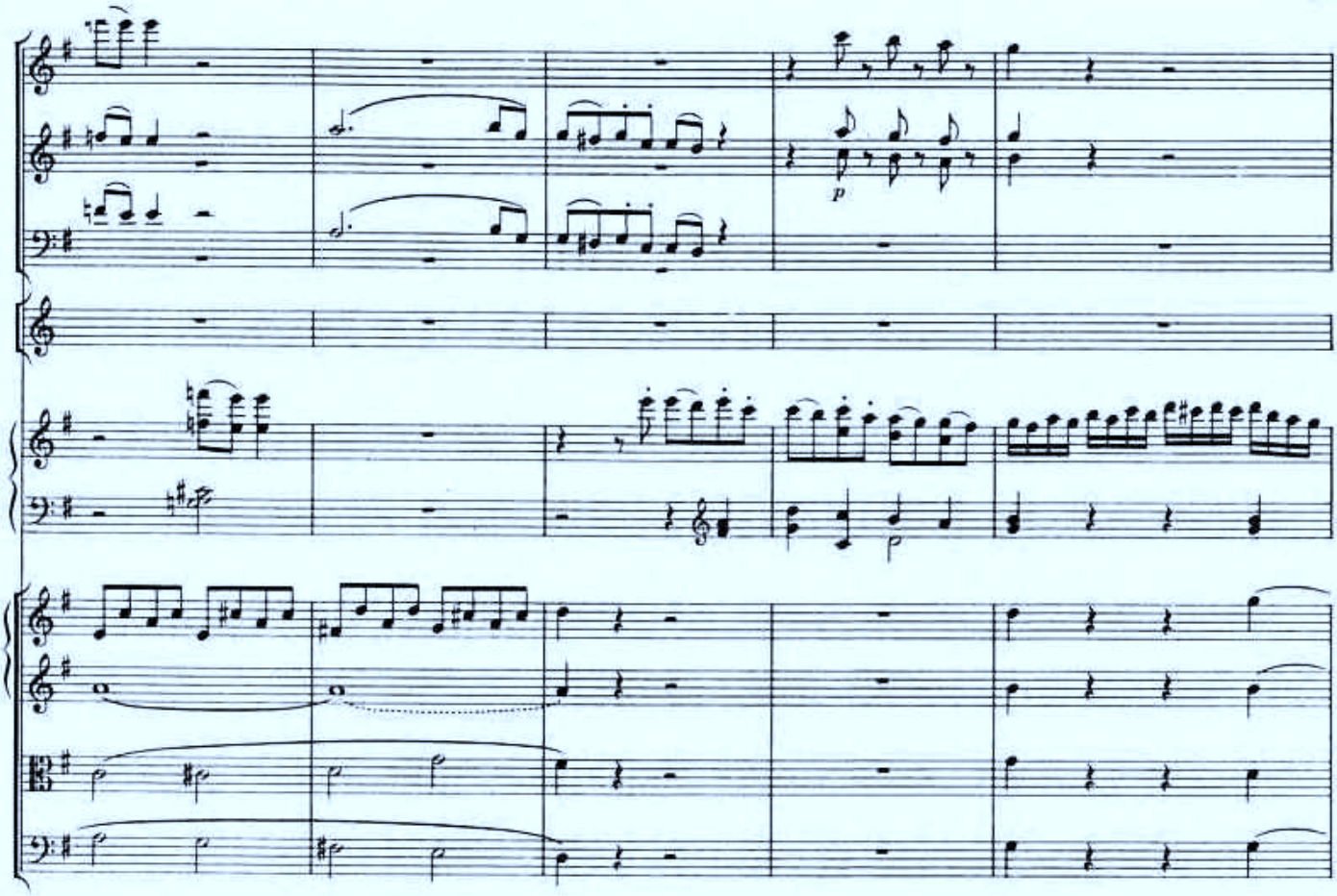

a2
tr

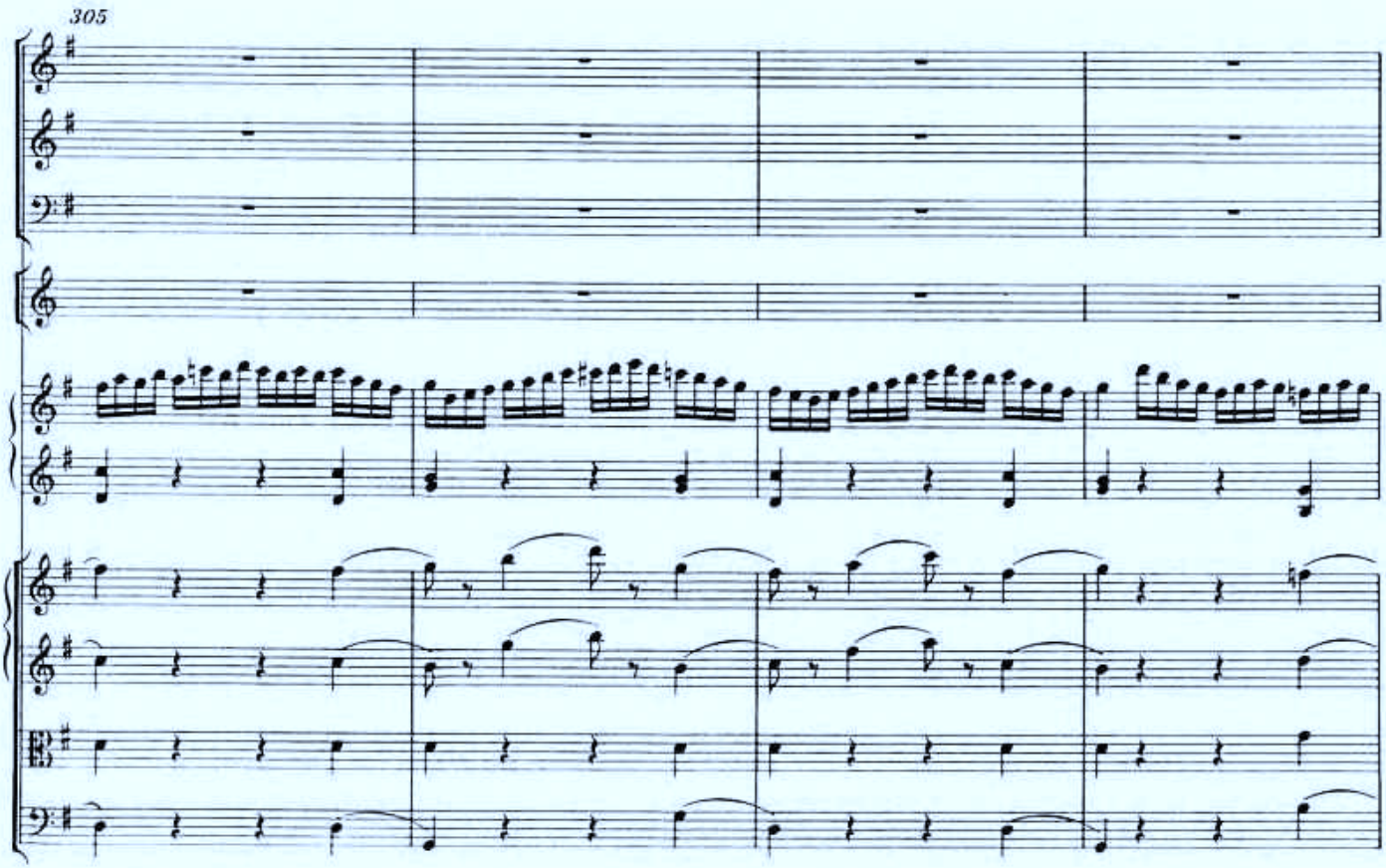

255
a2

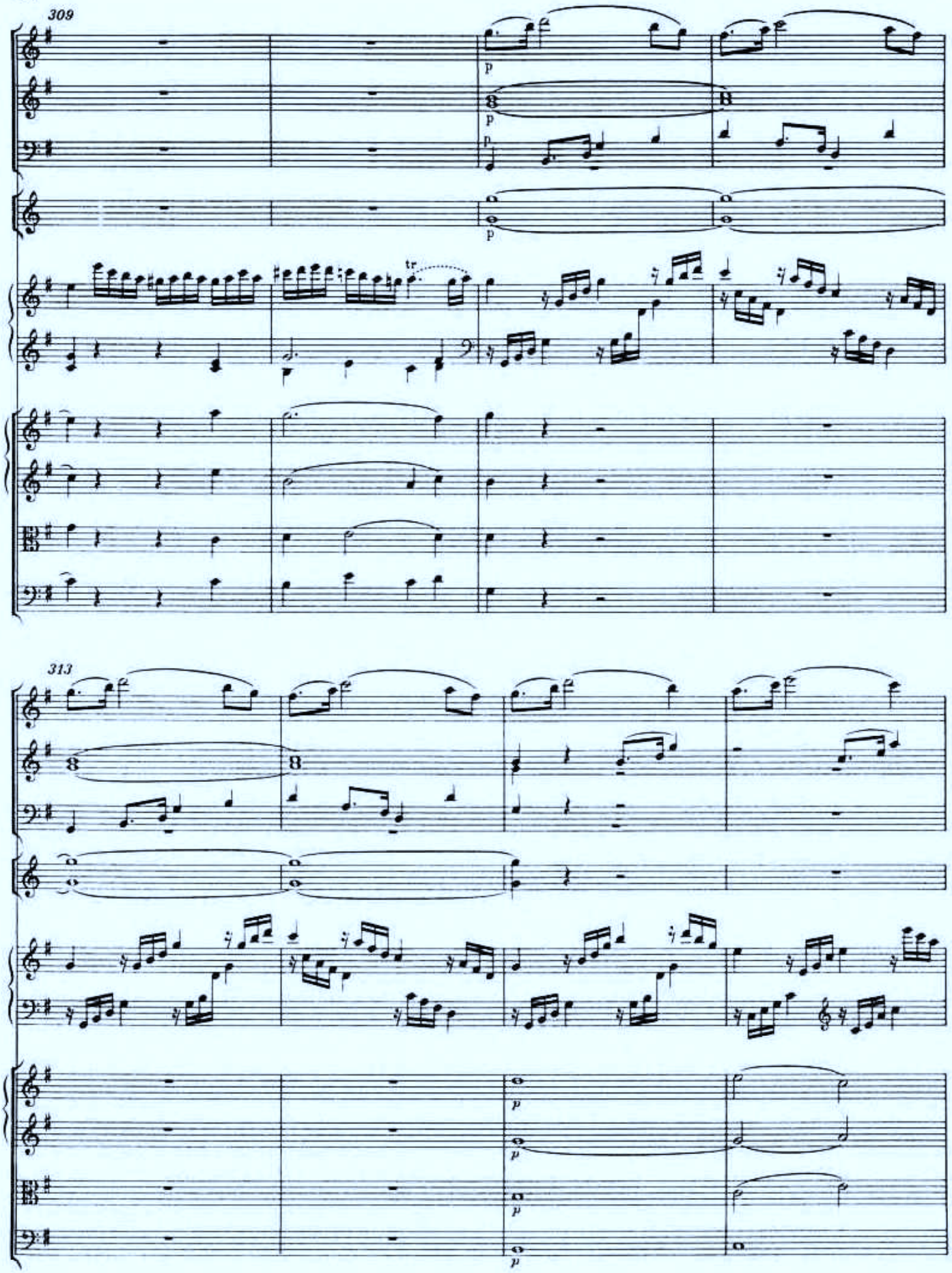

261
268
275

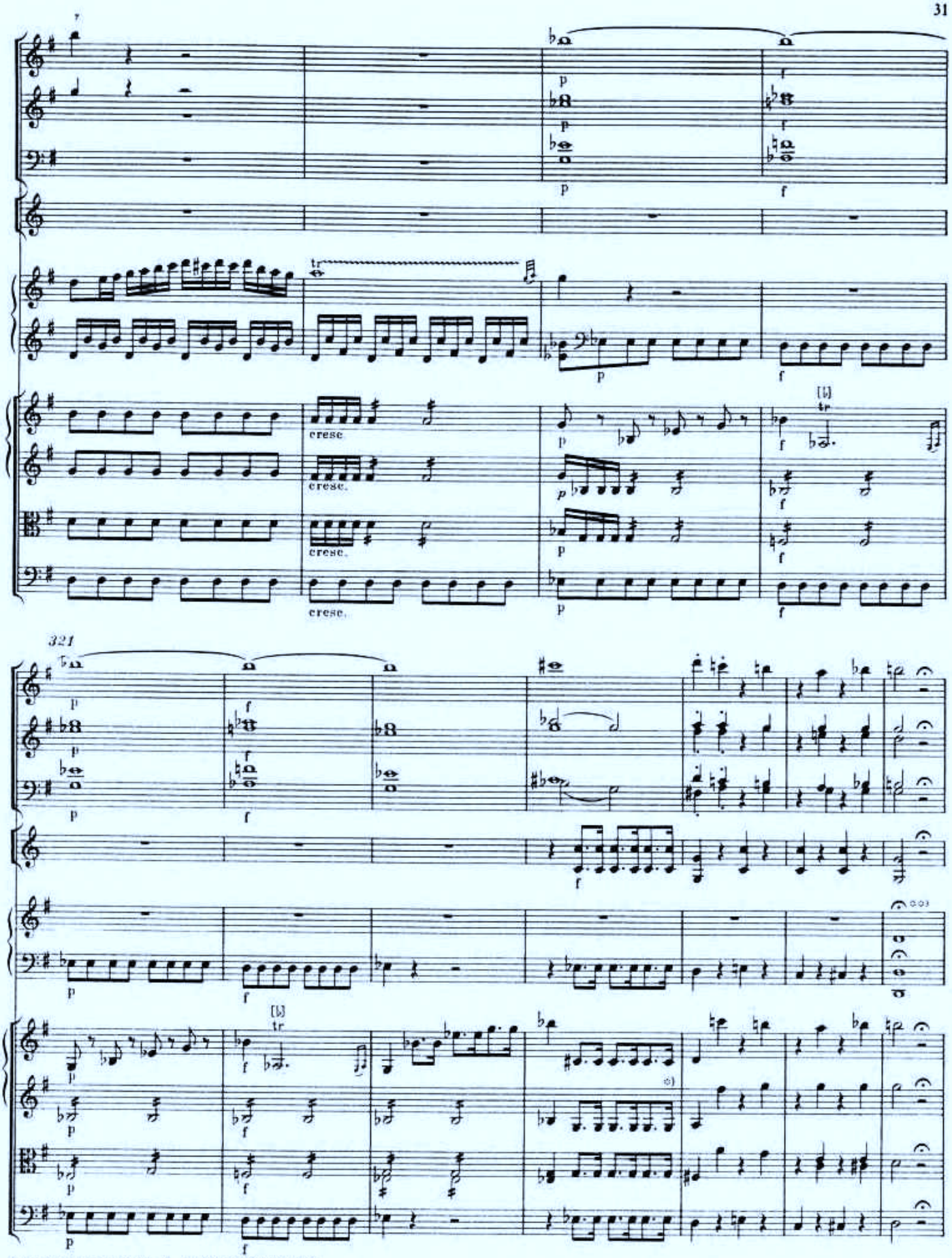

279
283


288
294
p
p
p
tr
simile


p
p

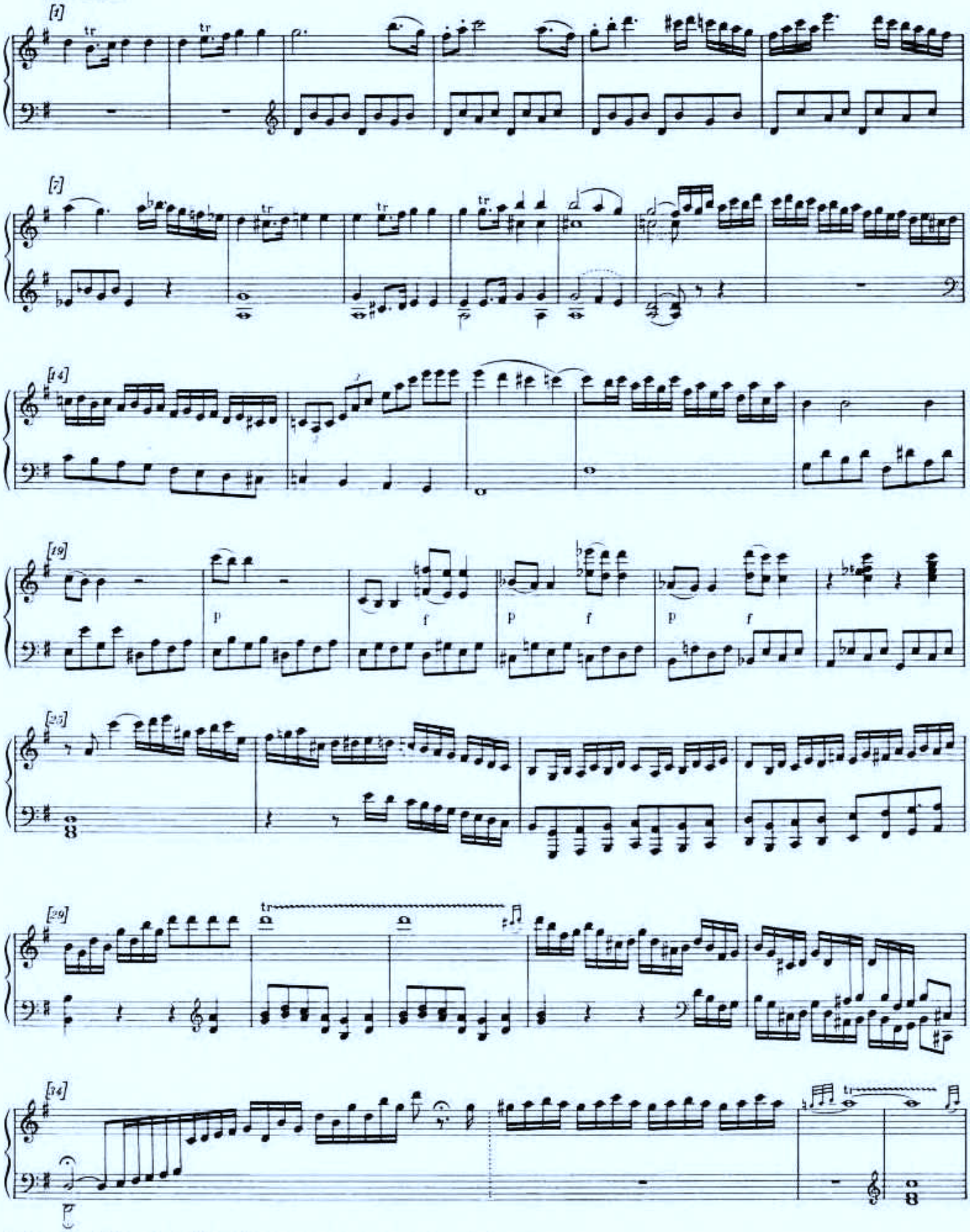

305


309
313

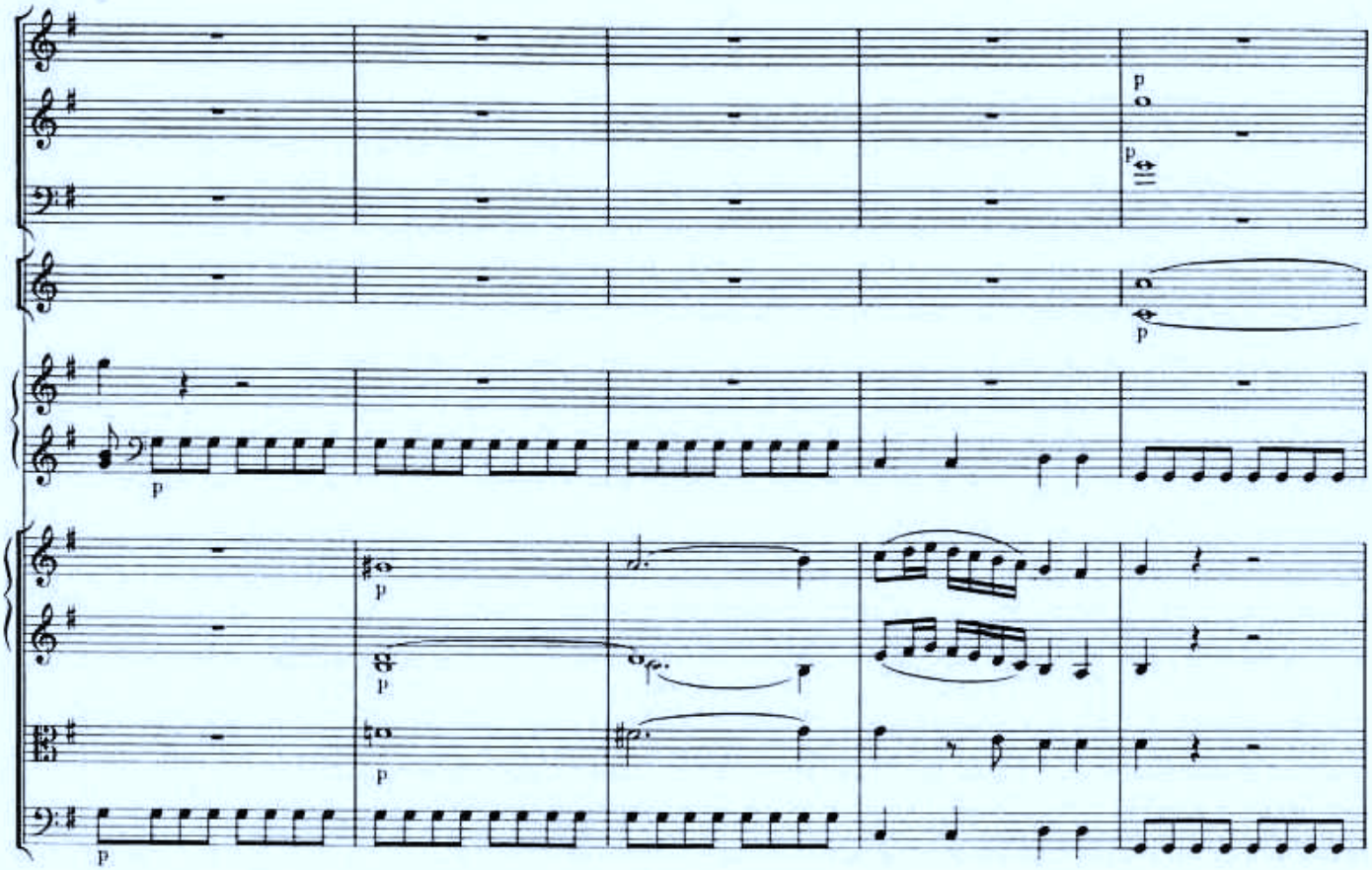


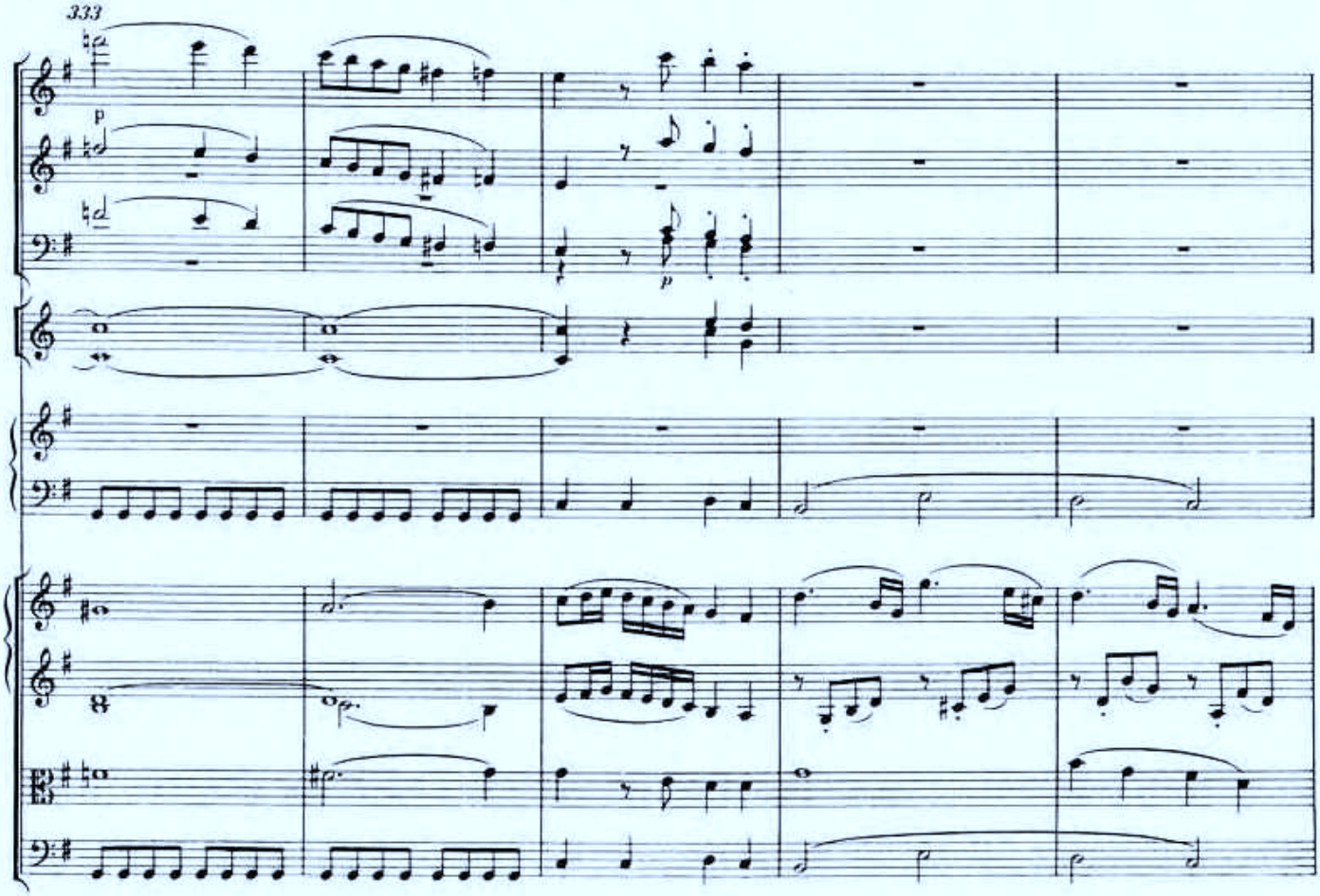
*) T. 324. Violine II: zur 2.—7. Note vgl. Krit. Bericht.
**) Zur Notierung des Kadenztaktes vgl. Krit. Bericht.

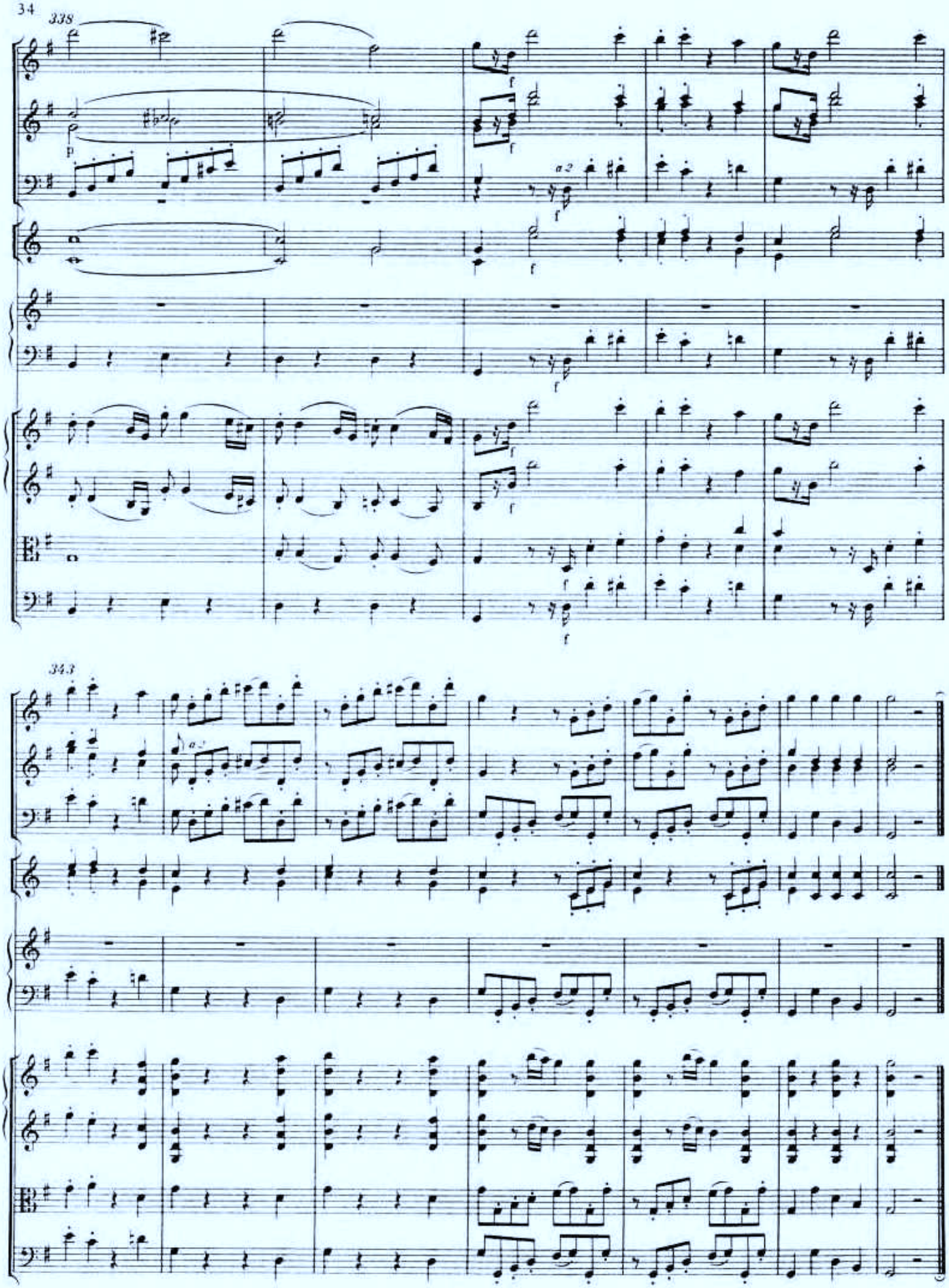
Cadenza *)

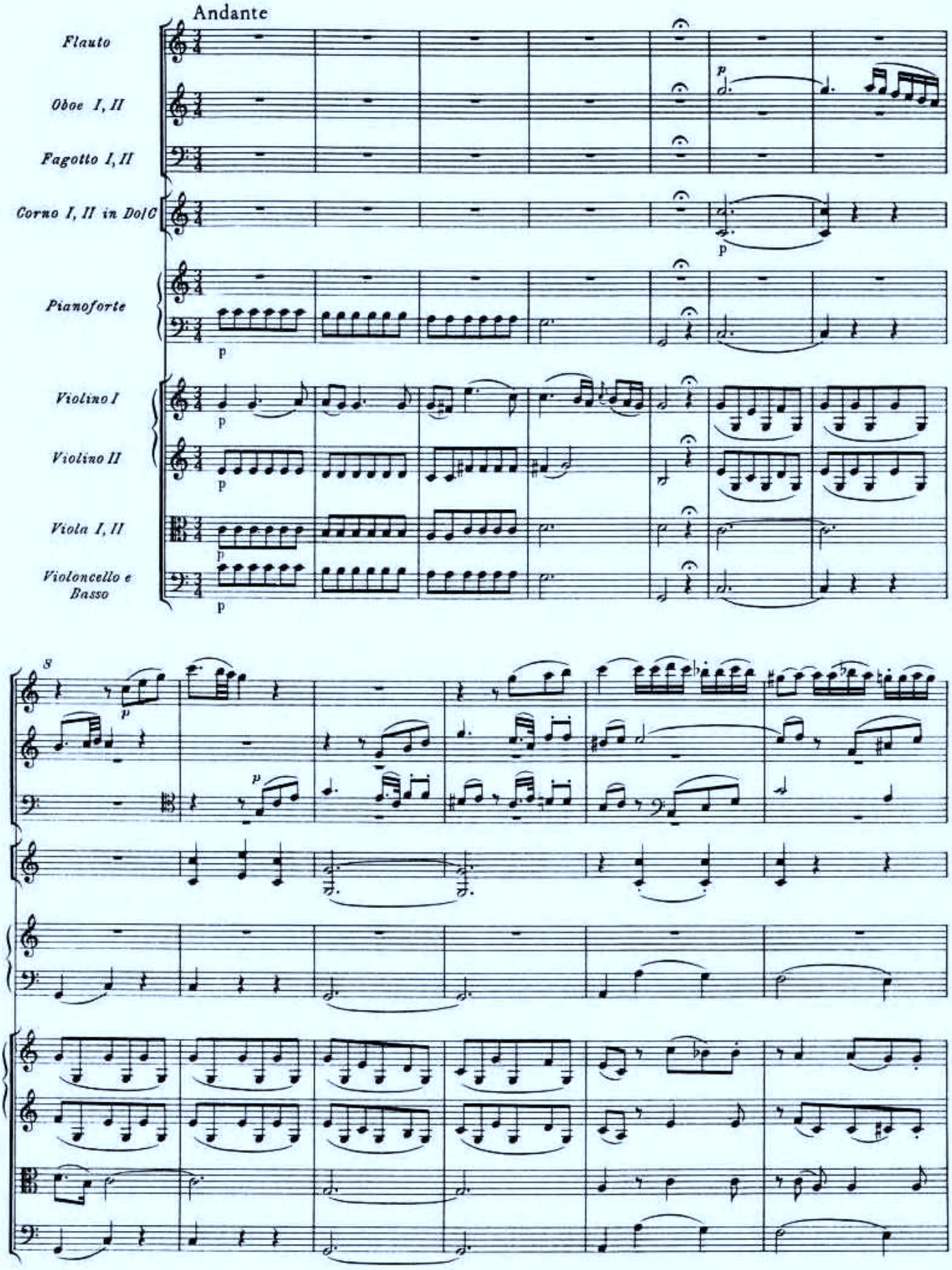


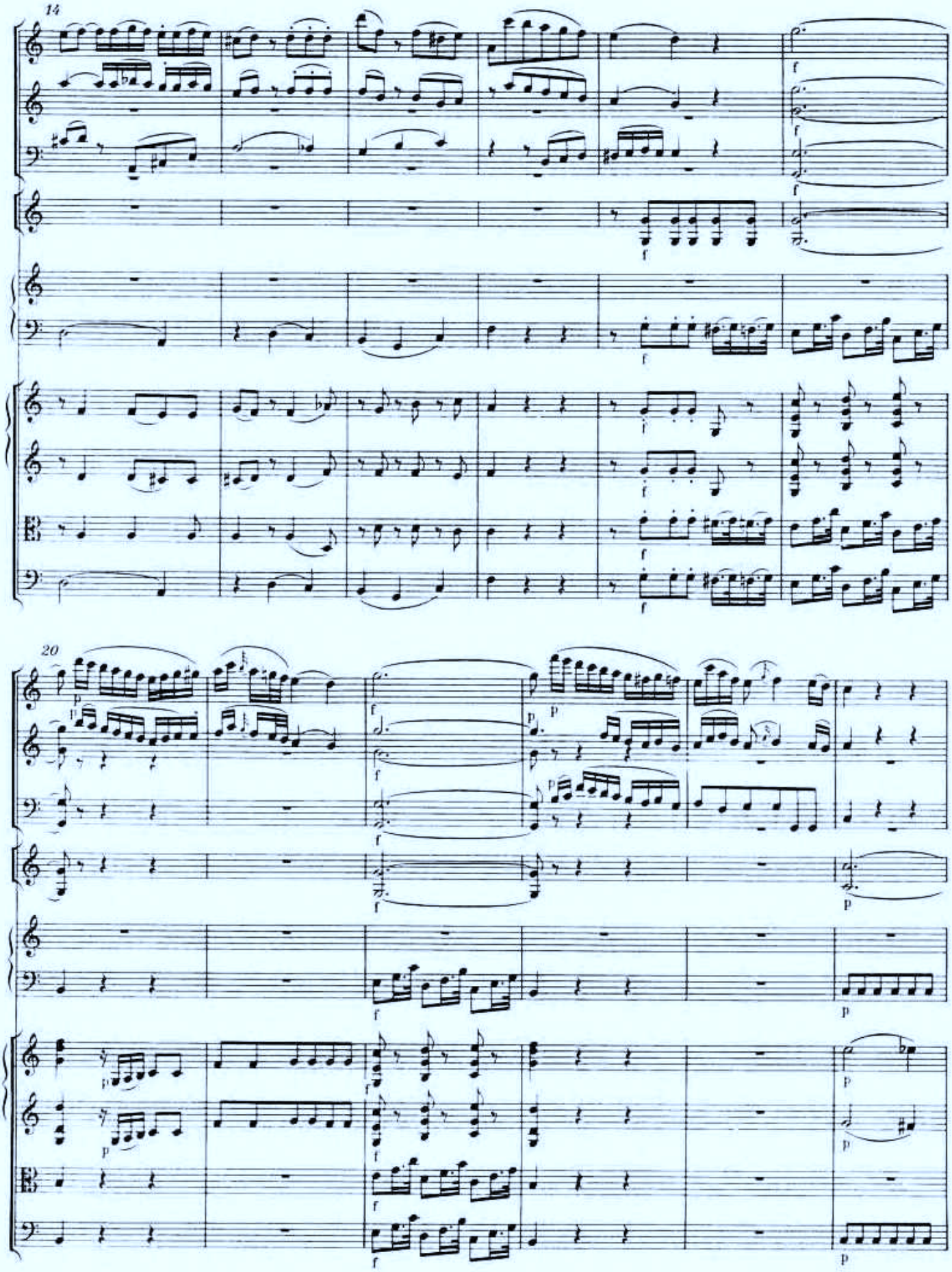
*) Eine weitere Kadenz (zweifelhafter Echtheit) ist als Anhang I/1, S. 237–238, abgedruckt.

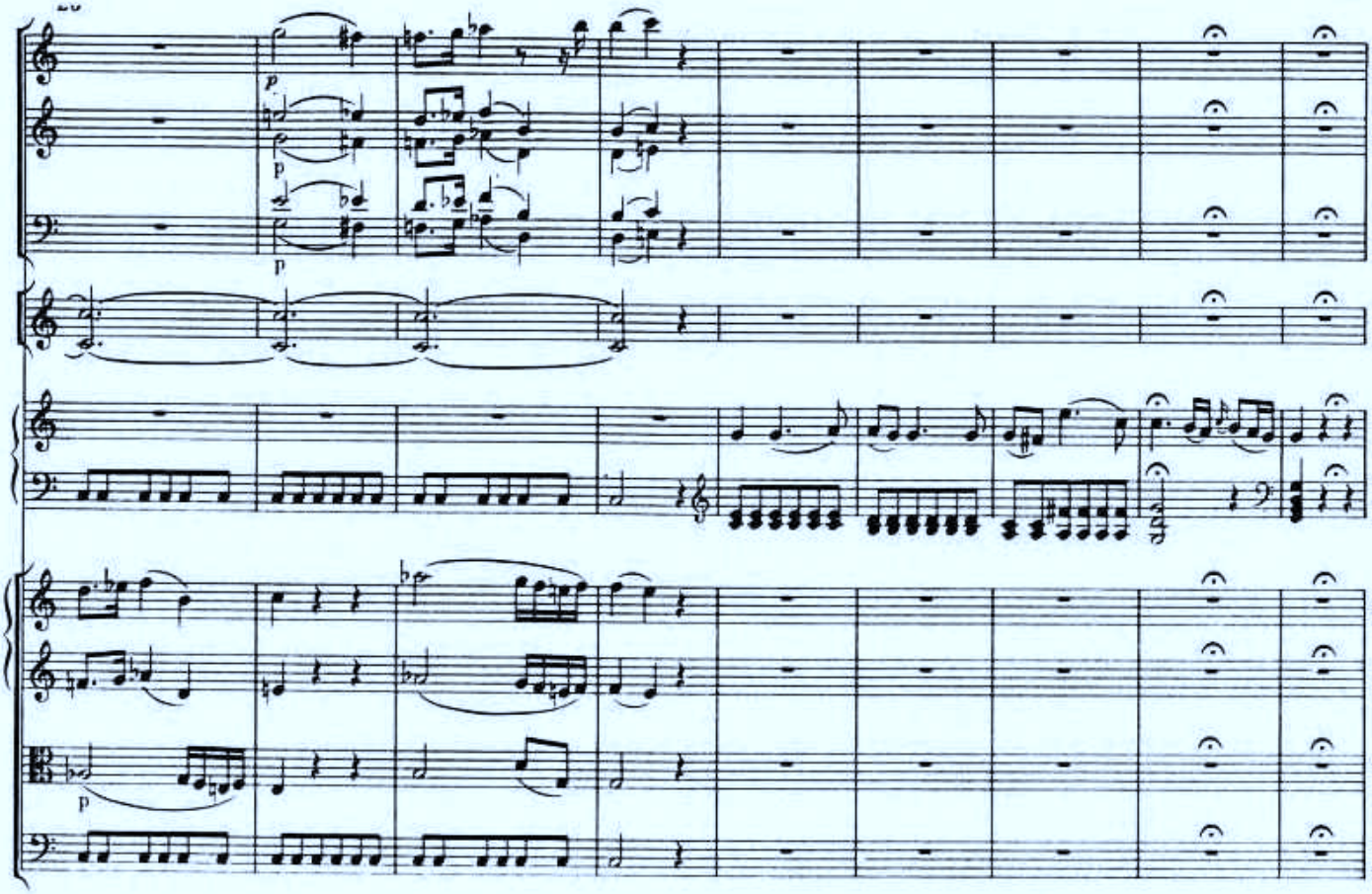

p
p
p
p
p
p
p

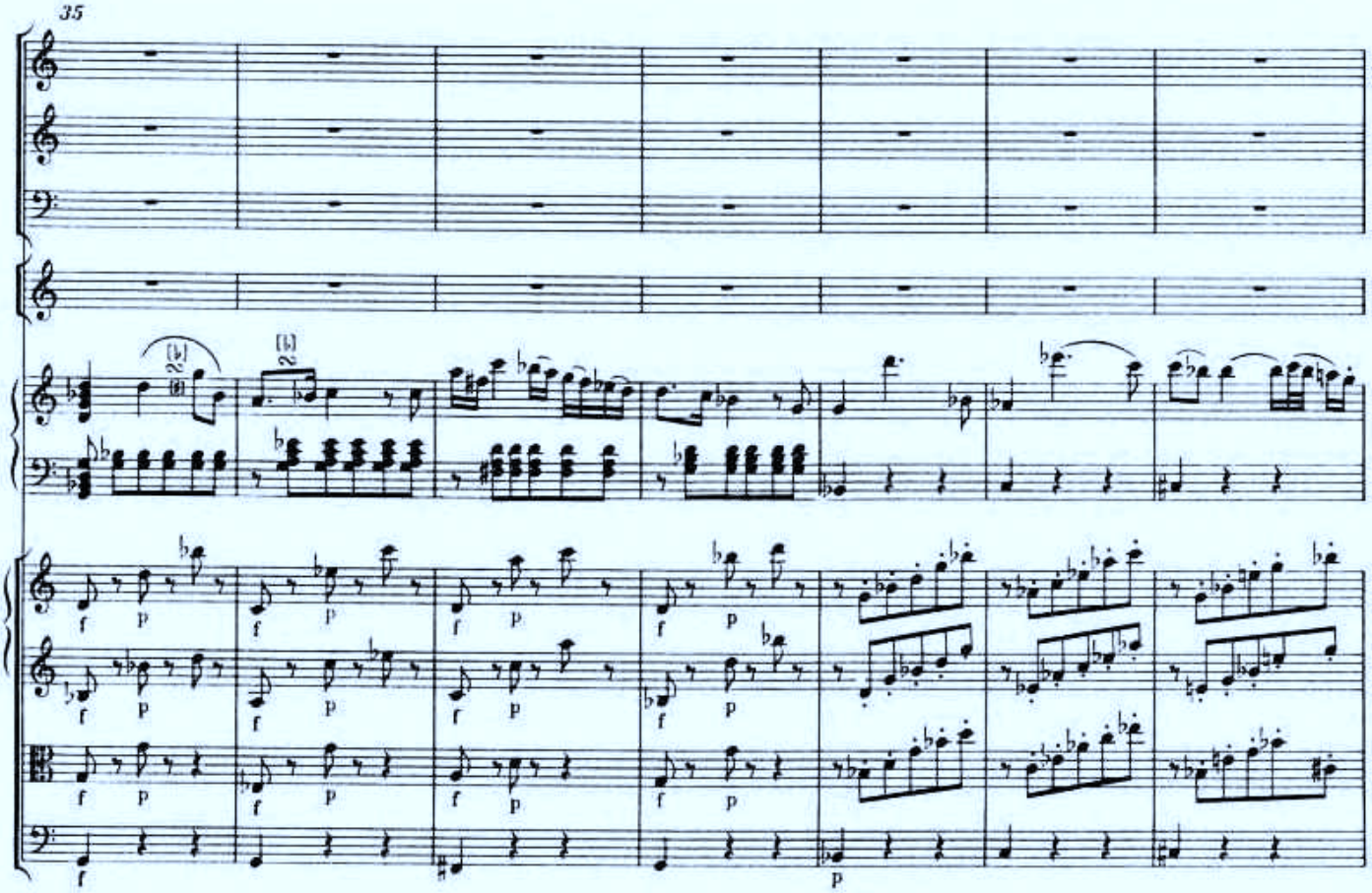

333
p
p

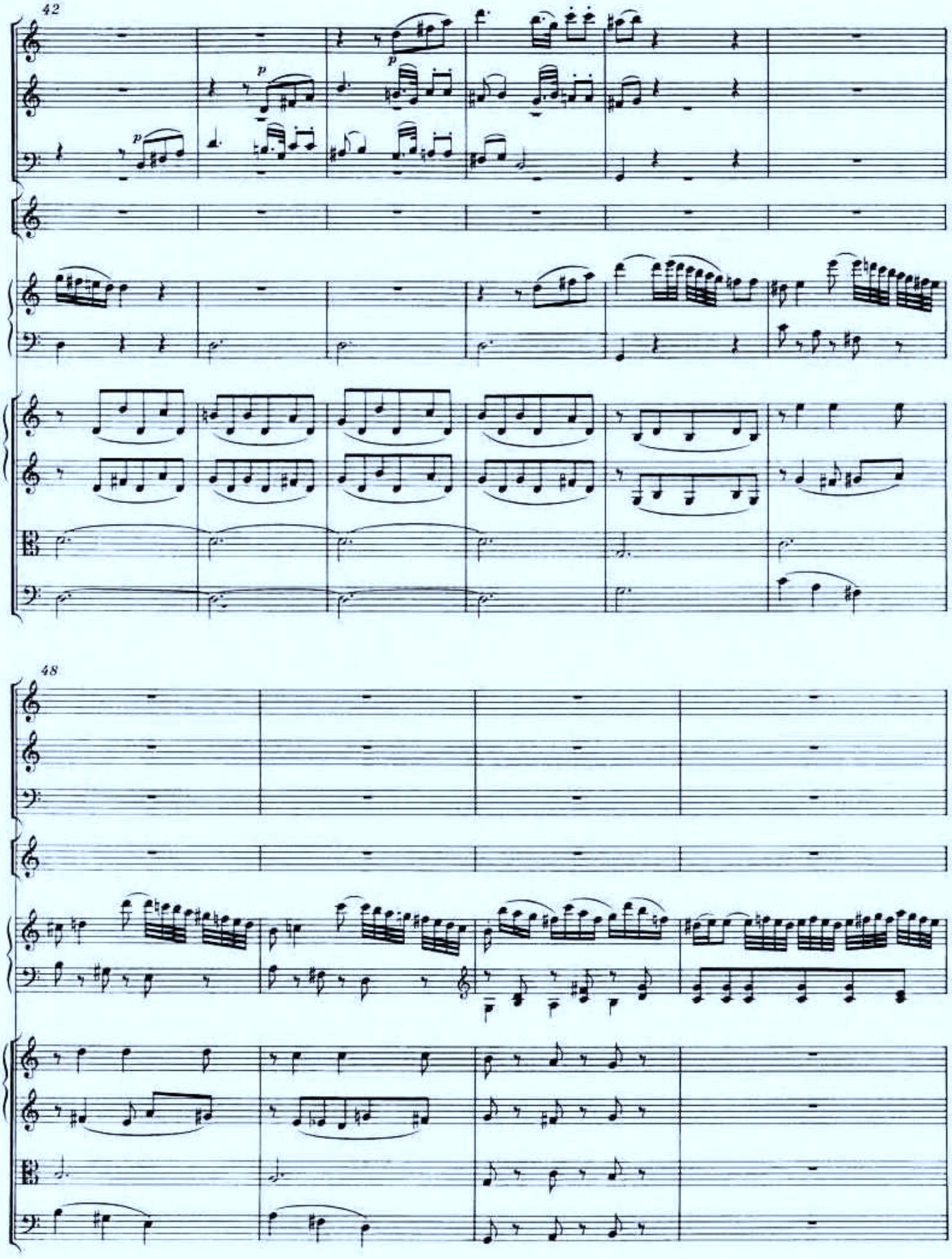

338
343

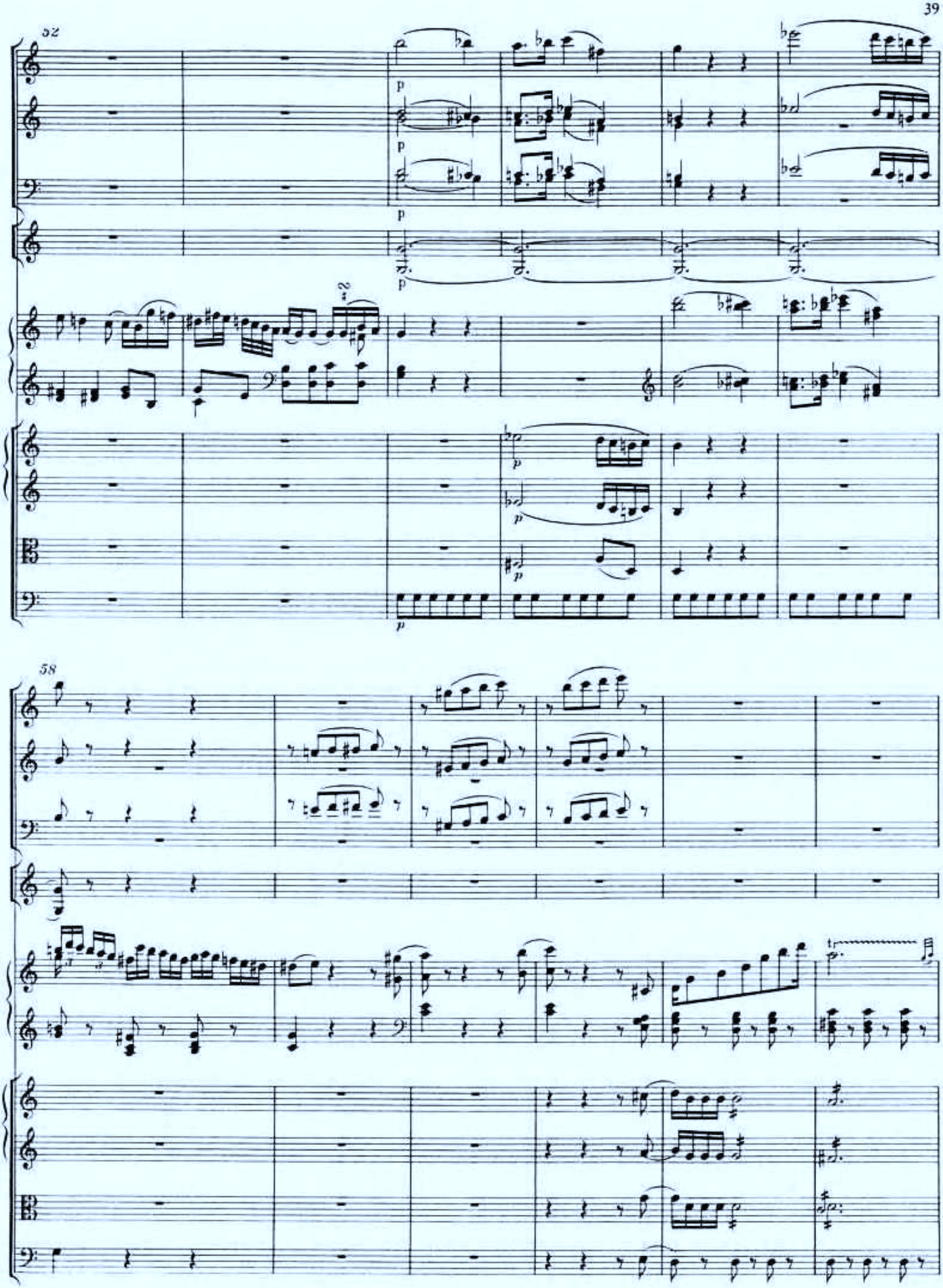

Andante
Flauto
Oboe I, II
Fagotto I, II
Corno I, II in Do/C
Pianoforte
Violino I
Violino II
Viola I, II
Violoncello e Basso
p
8

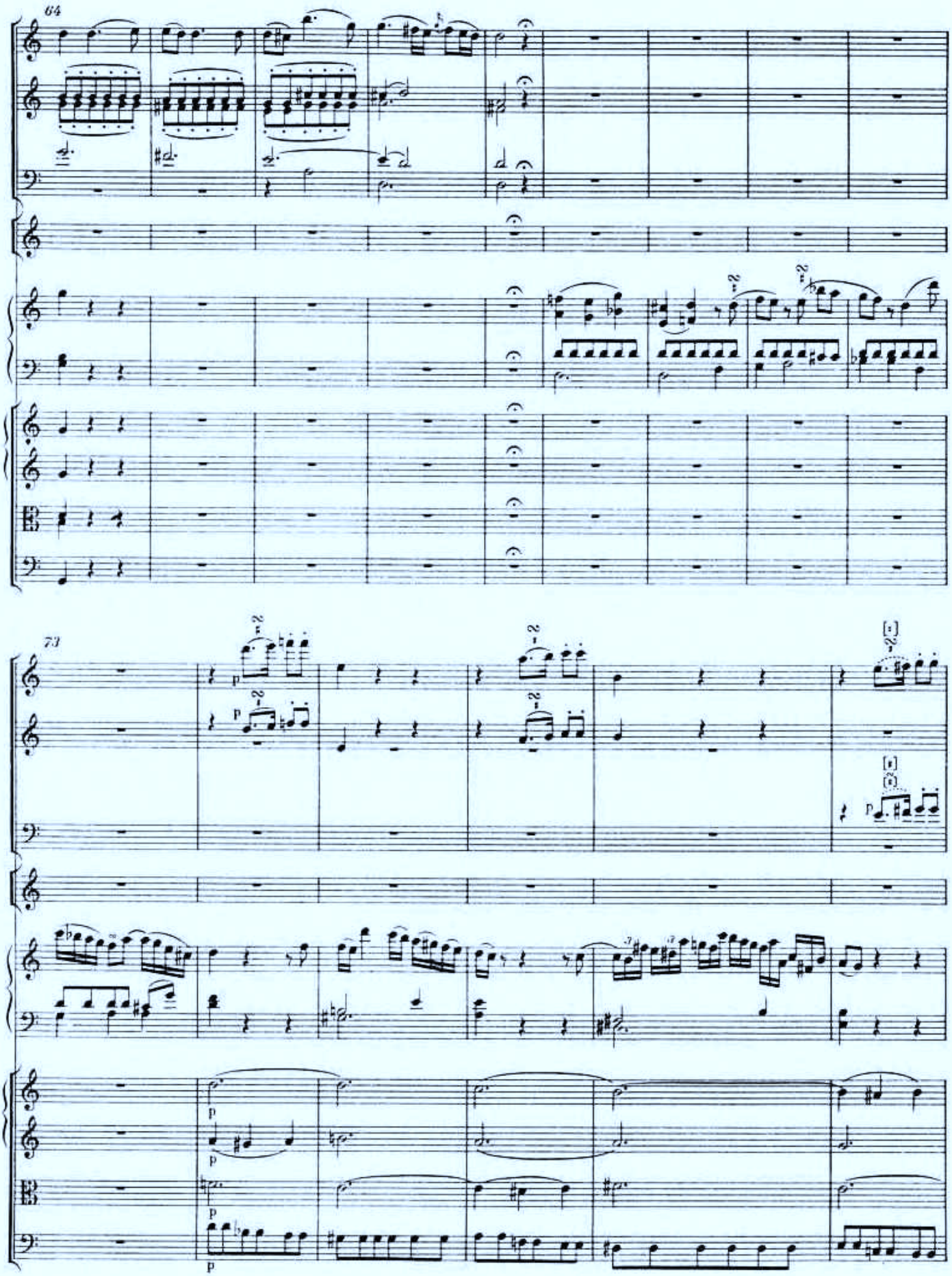

14
20

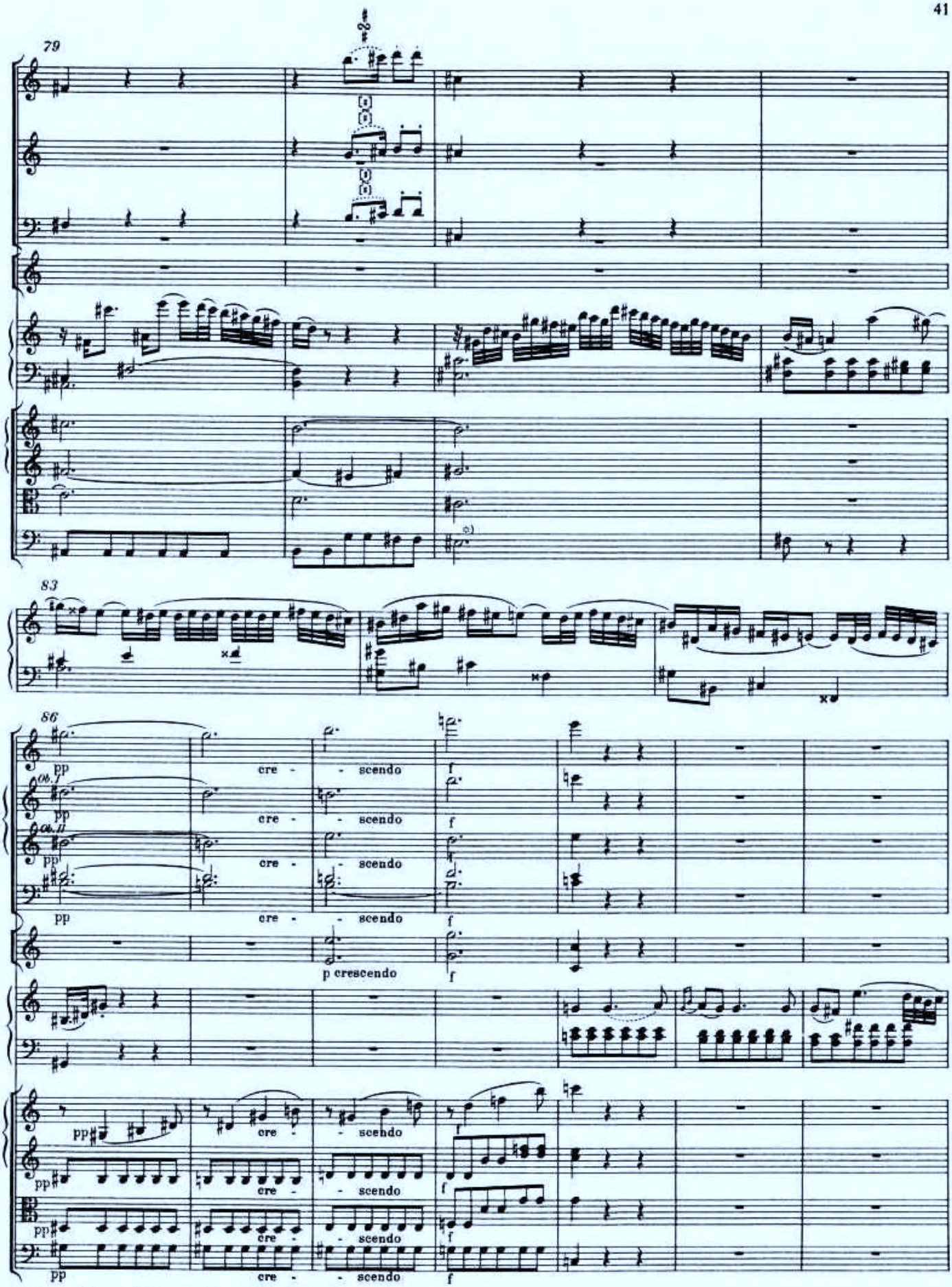




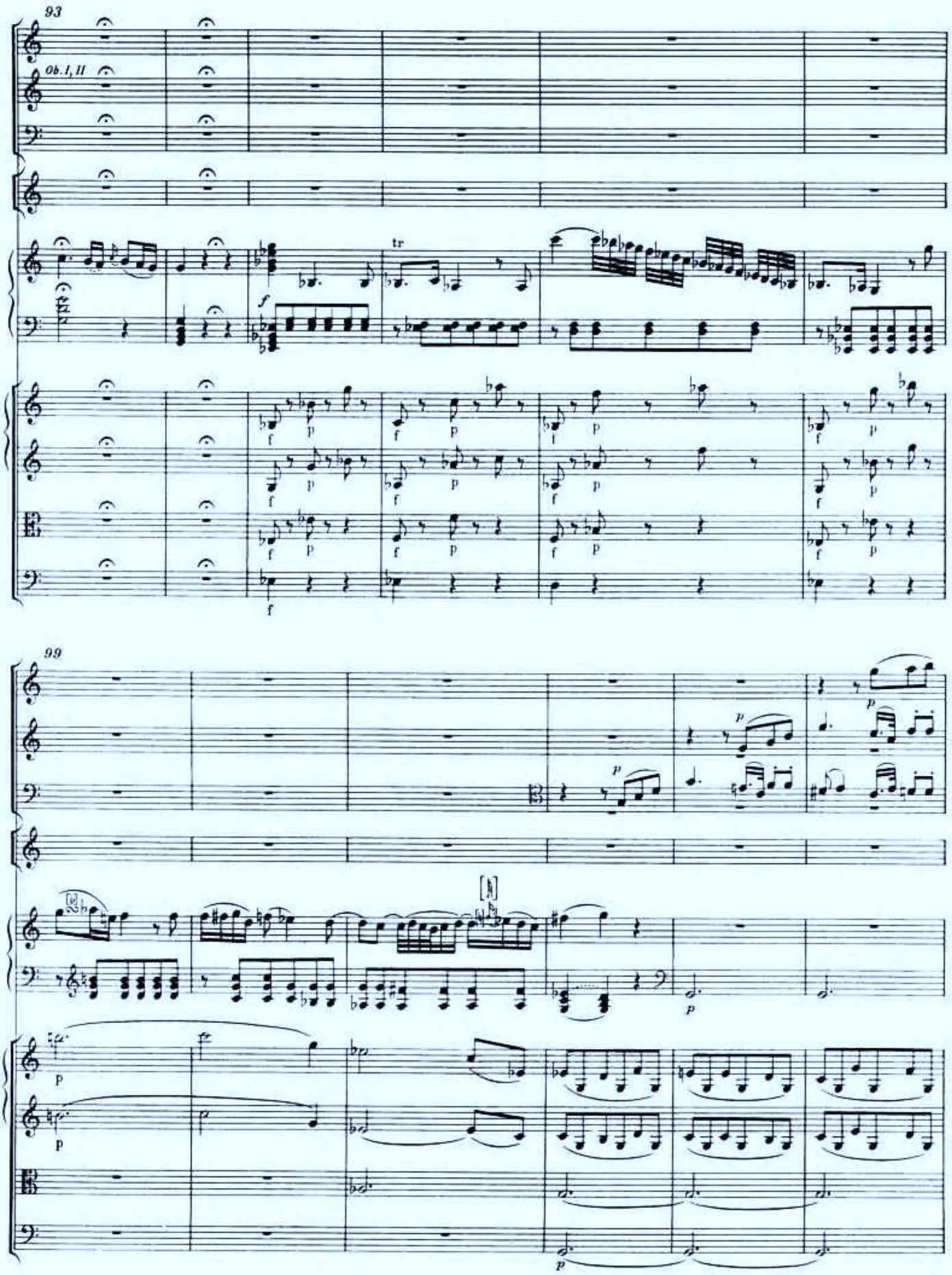

42
p
p
p
48

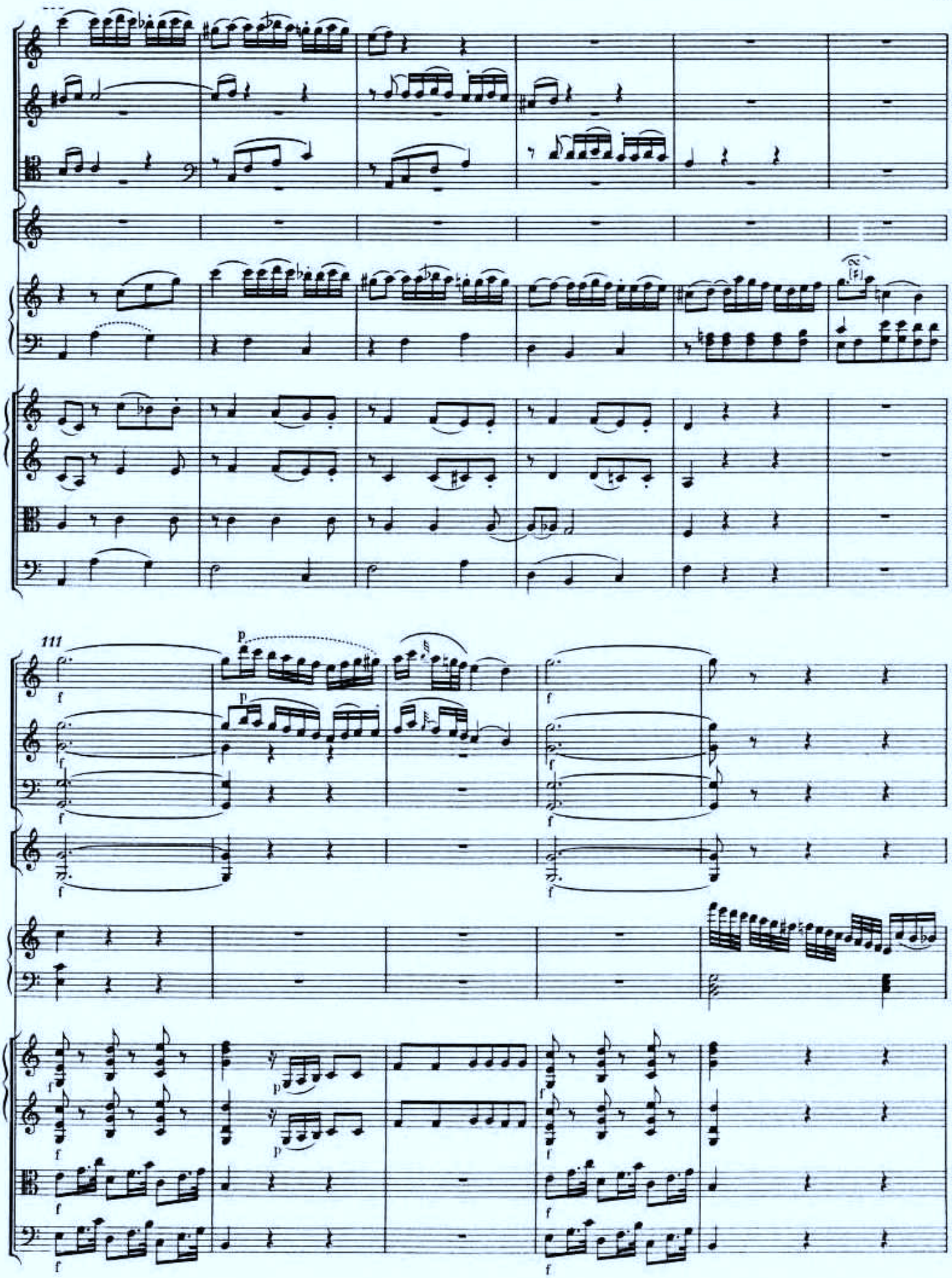

57
58

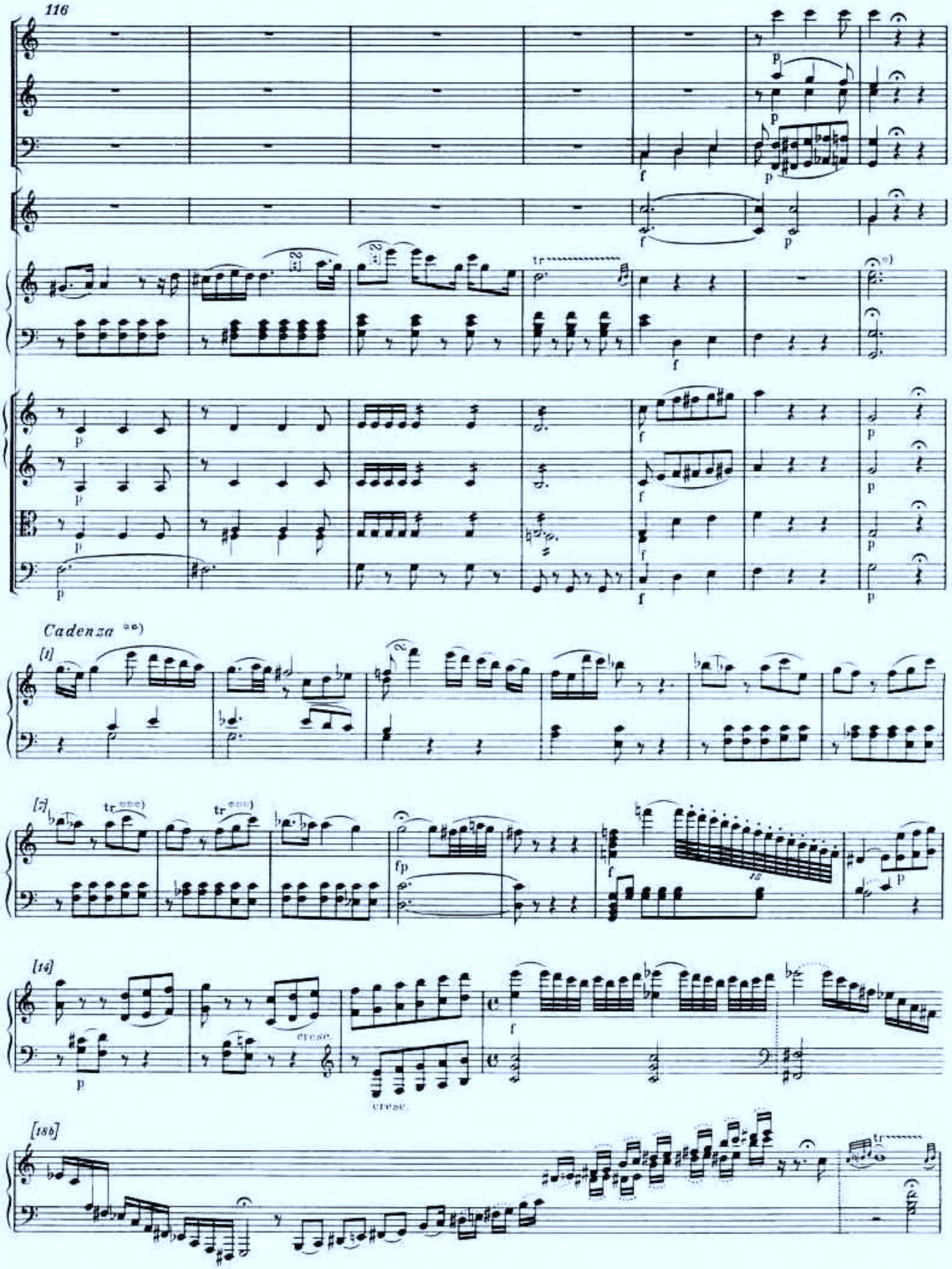

64
73



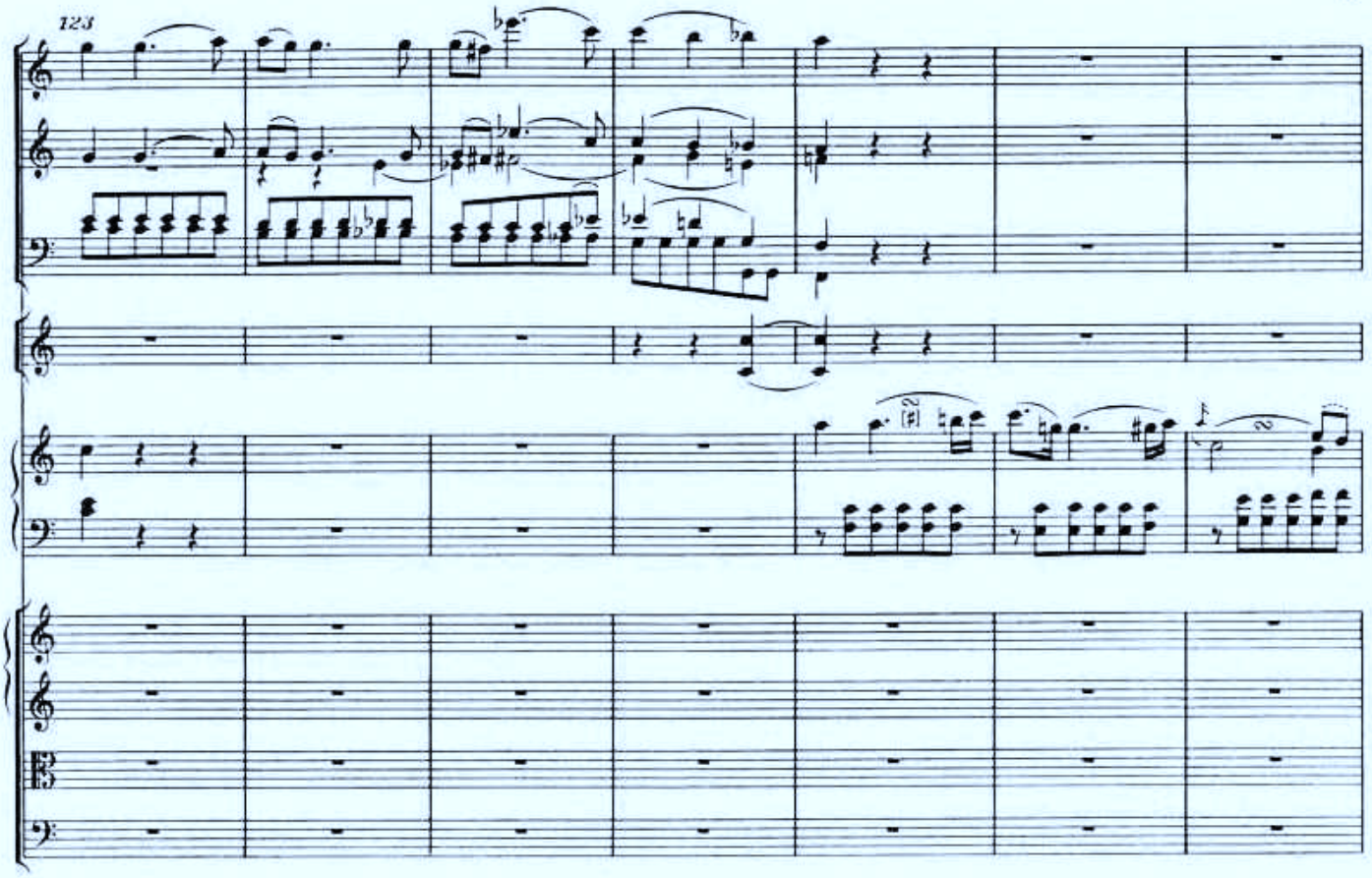
*) Ossia in Violoncello/Basso für T. 81: , vgl. Krit. Bericht.

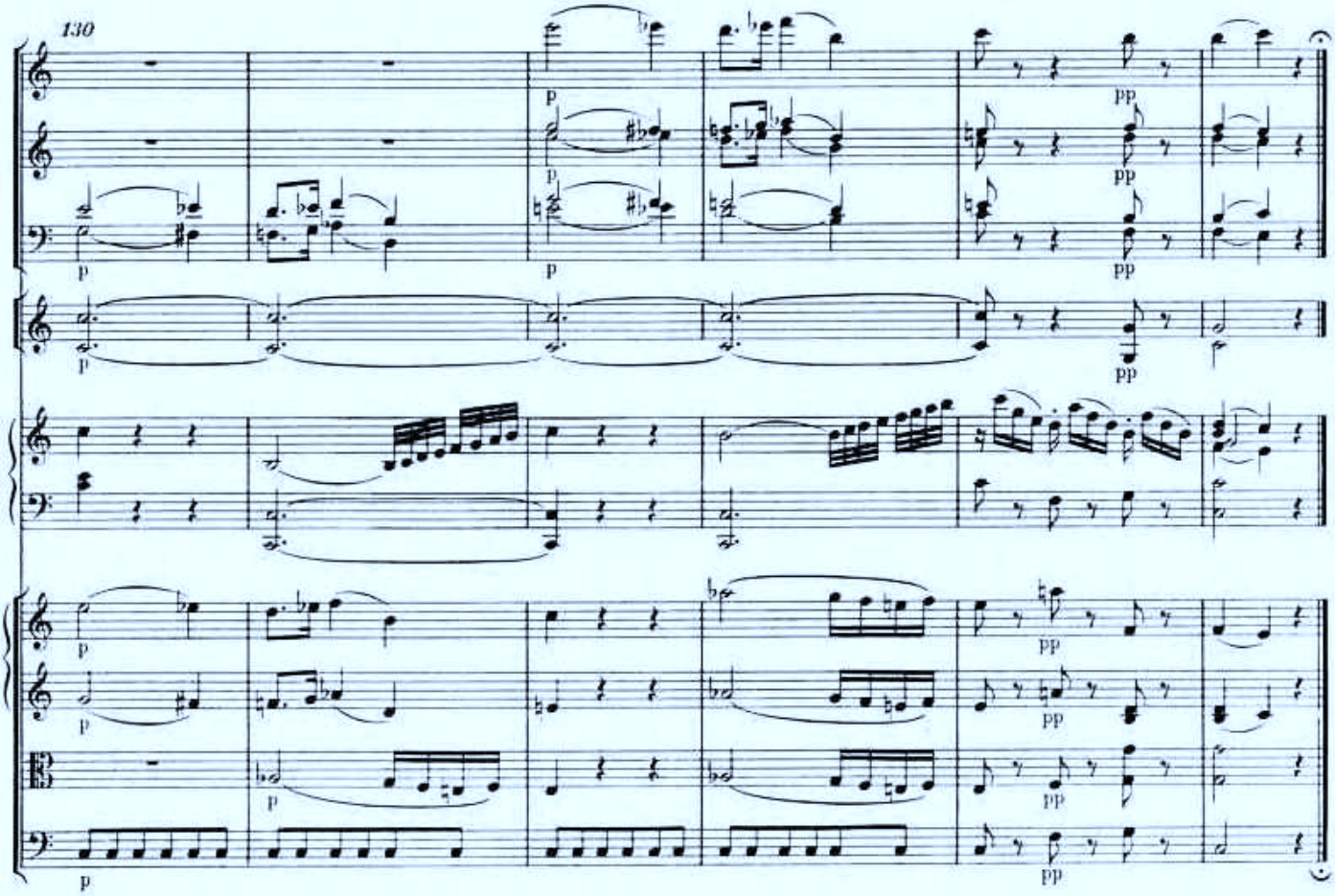

93
Ob. I, II
99

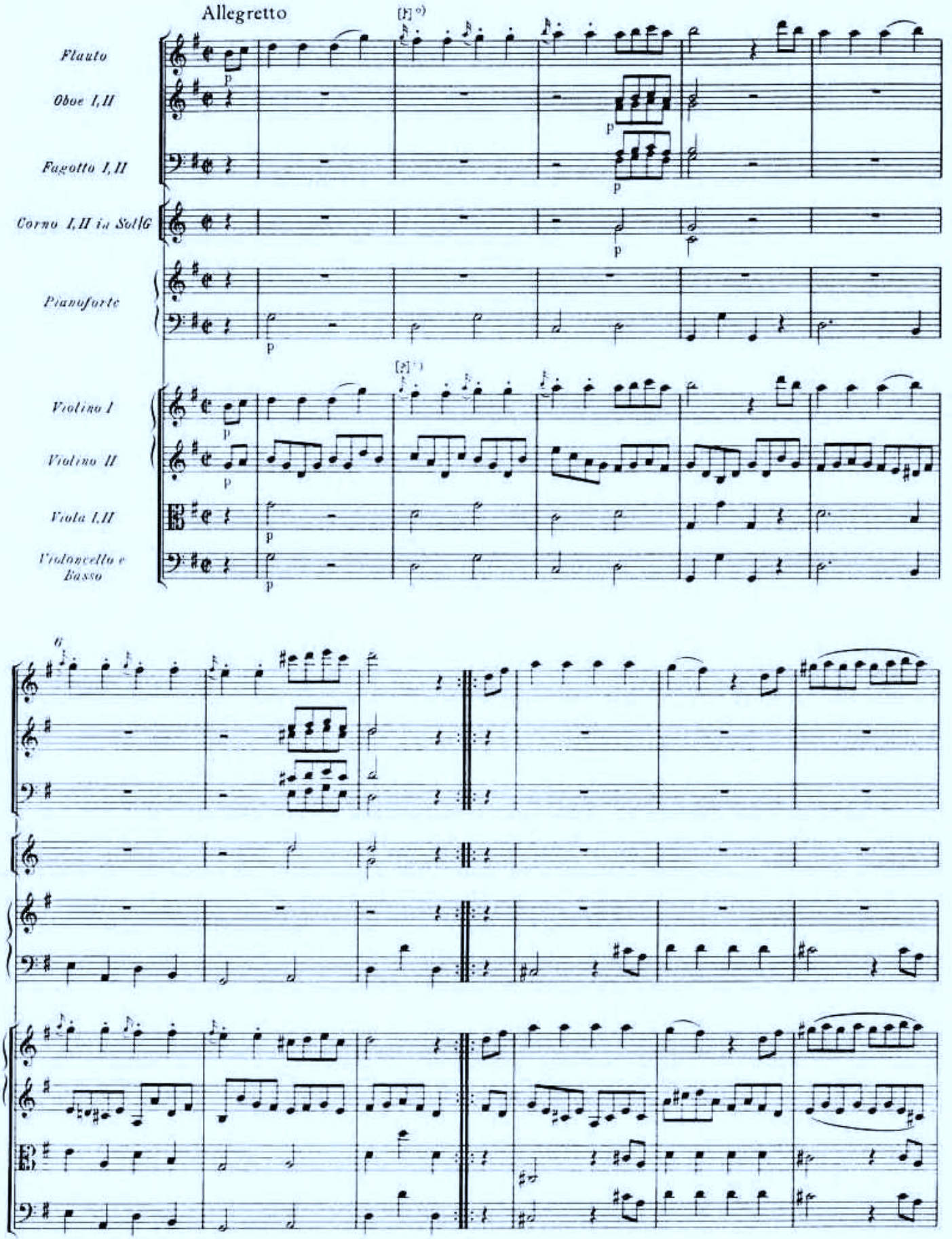

111
f
p
(F)



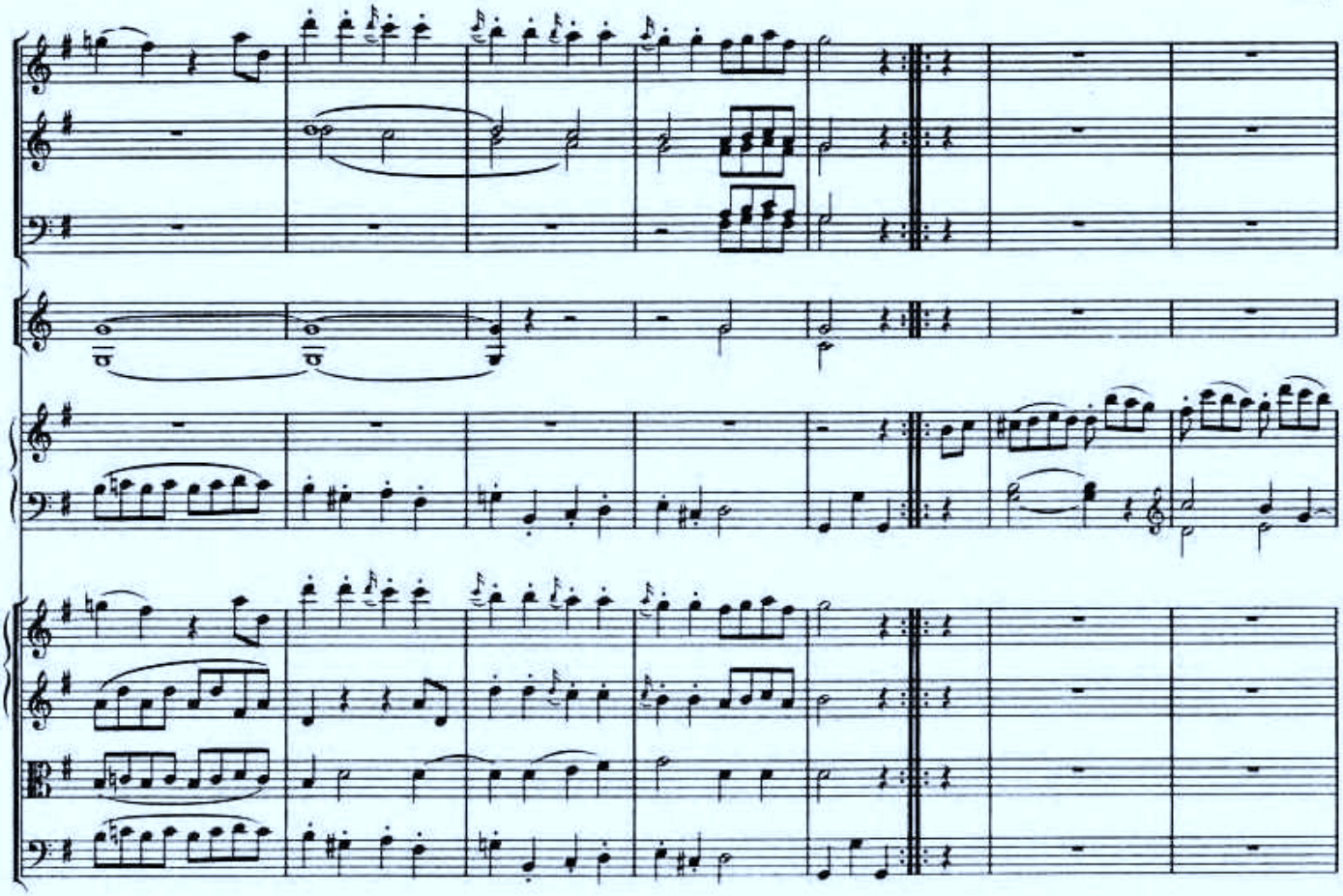
*) Zur Notierung des Kadenztaktes vgl. Krit. Bericht.
**) Eine weitere Kadenz (zweifelhafter Echtheit) ist als Anhang I/2, S. 238, abgedruckt.
***) T. [7]/[8], Klavier oben: die Triller sind mit Nachschlag zu spielen.


123

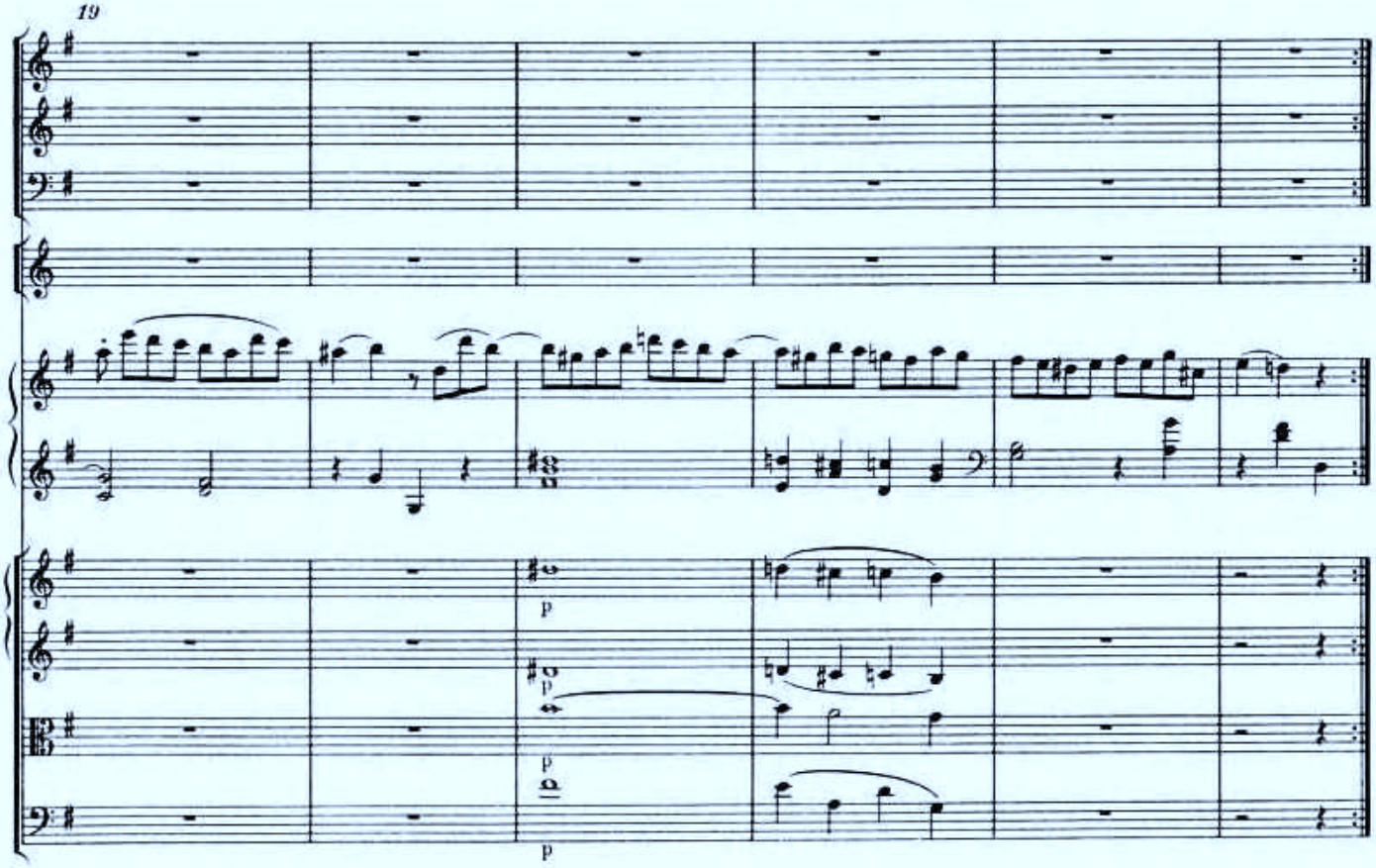

130
p
pp

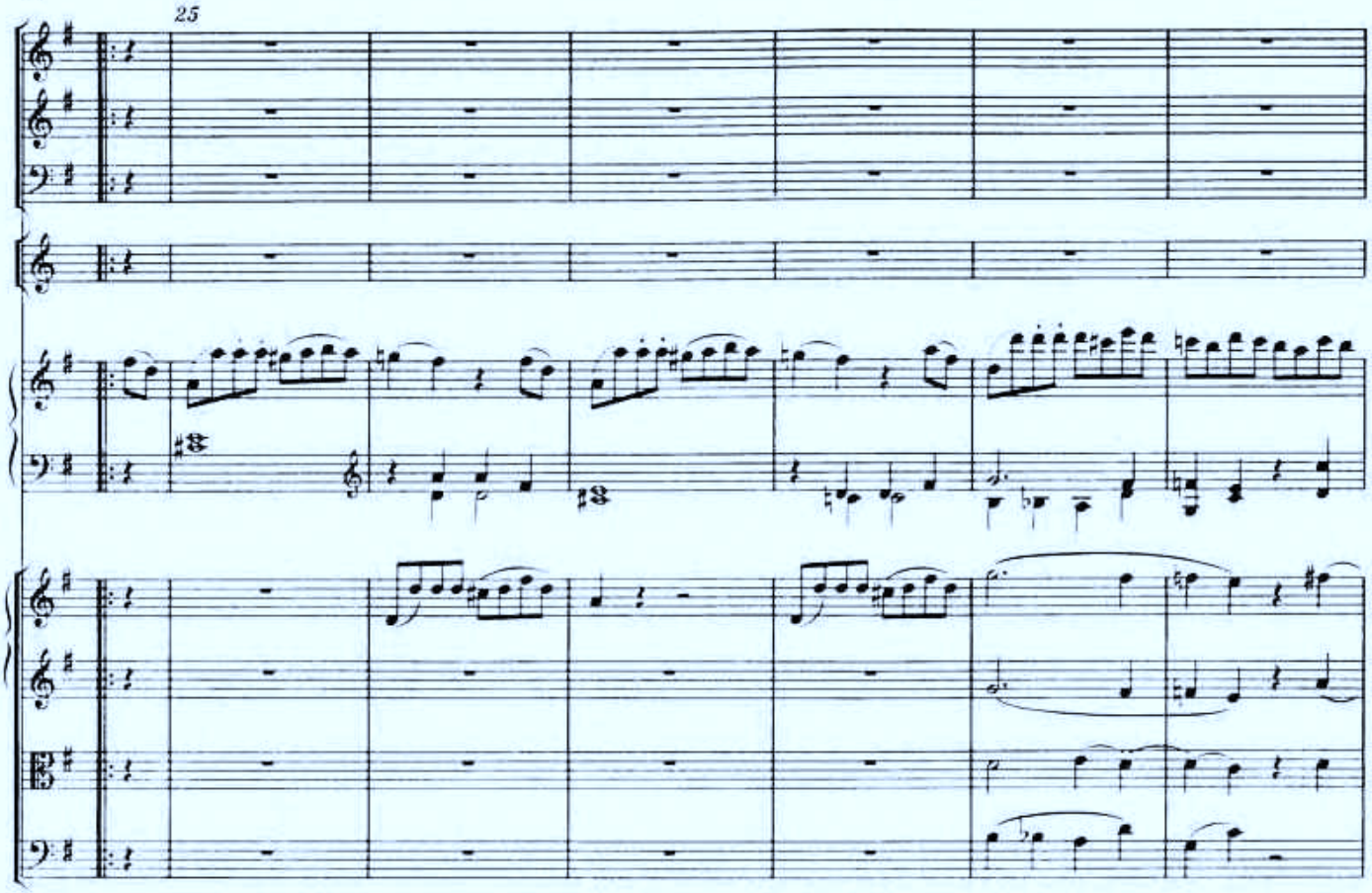


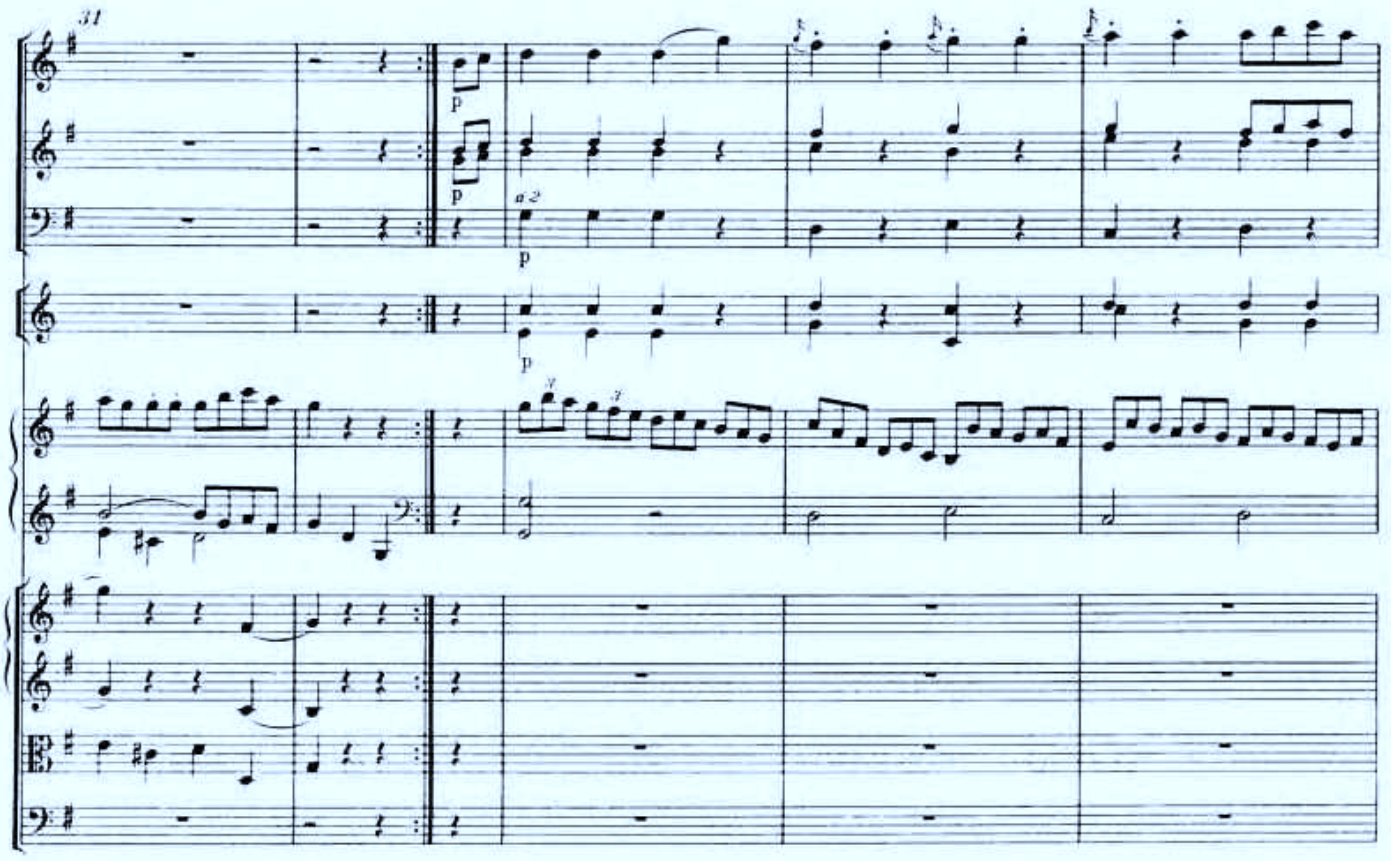
*) Entsprechende Ausführung des Vorschlags im ganzen Satz.

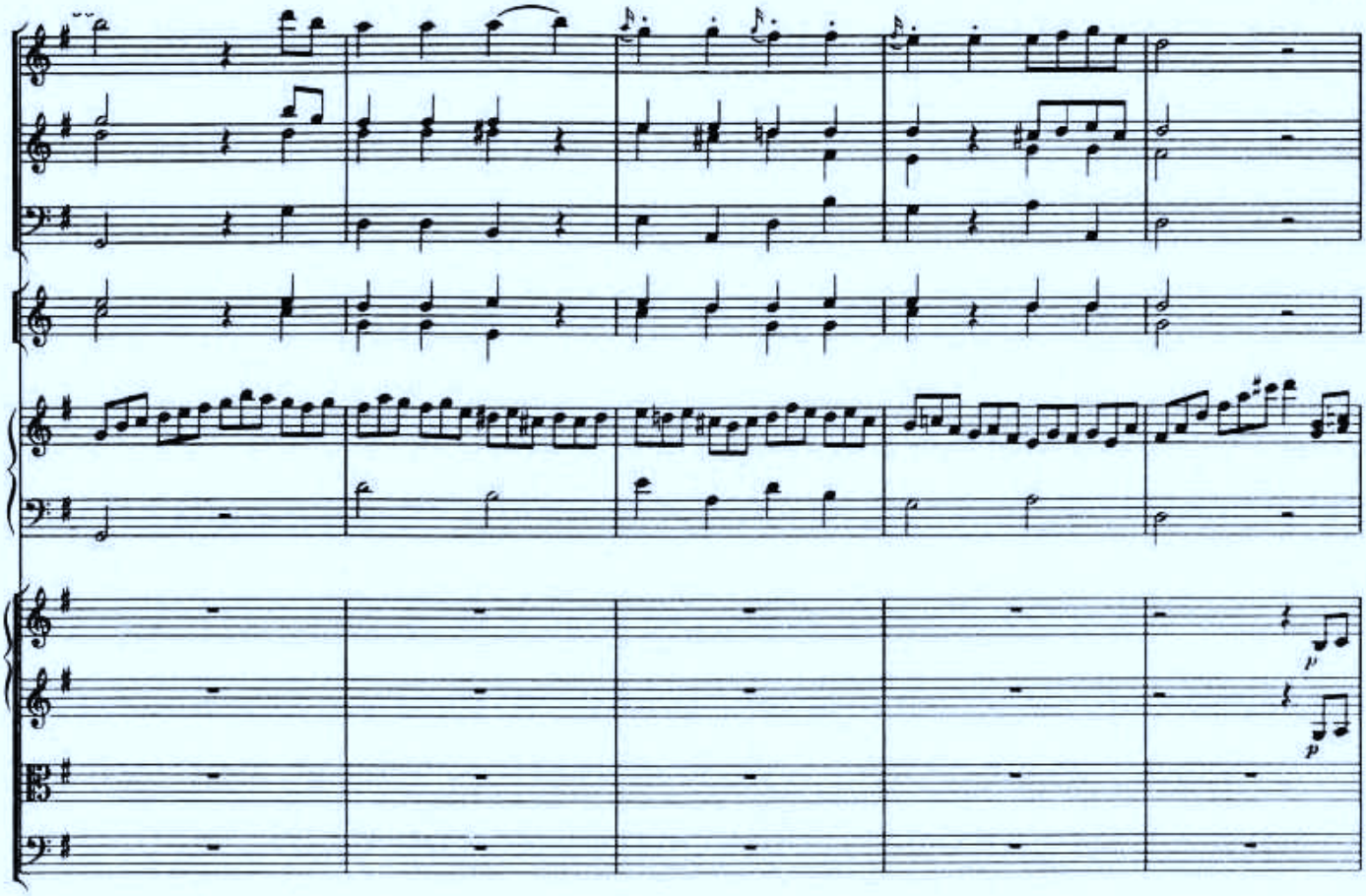


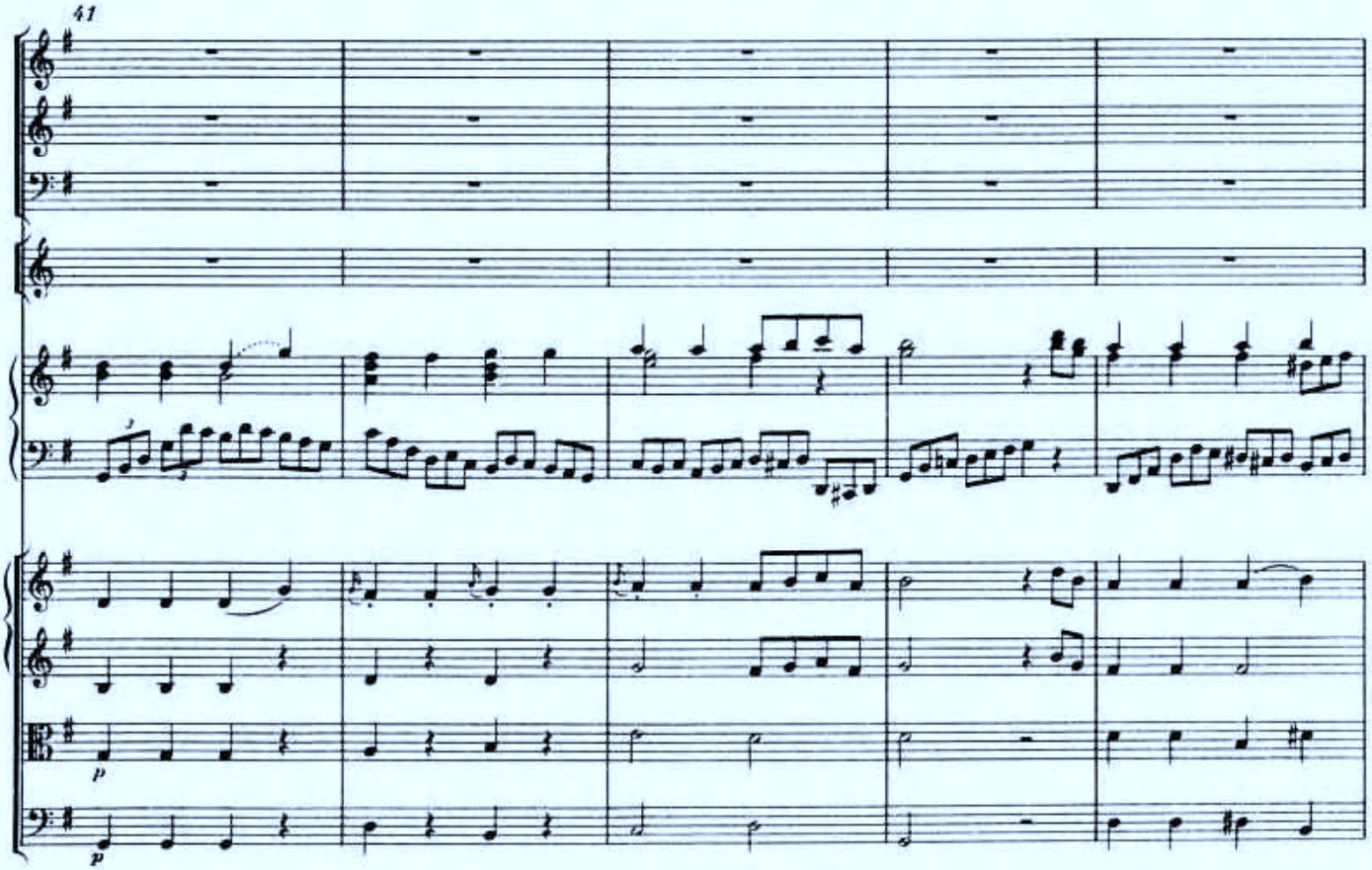
19

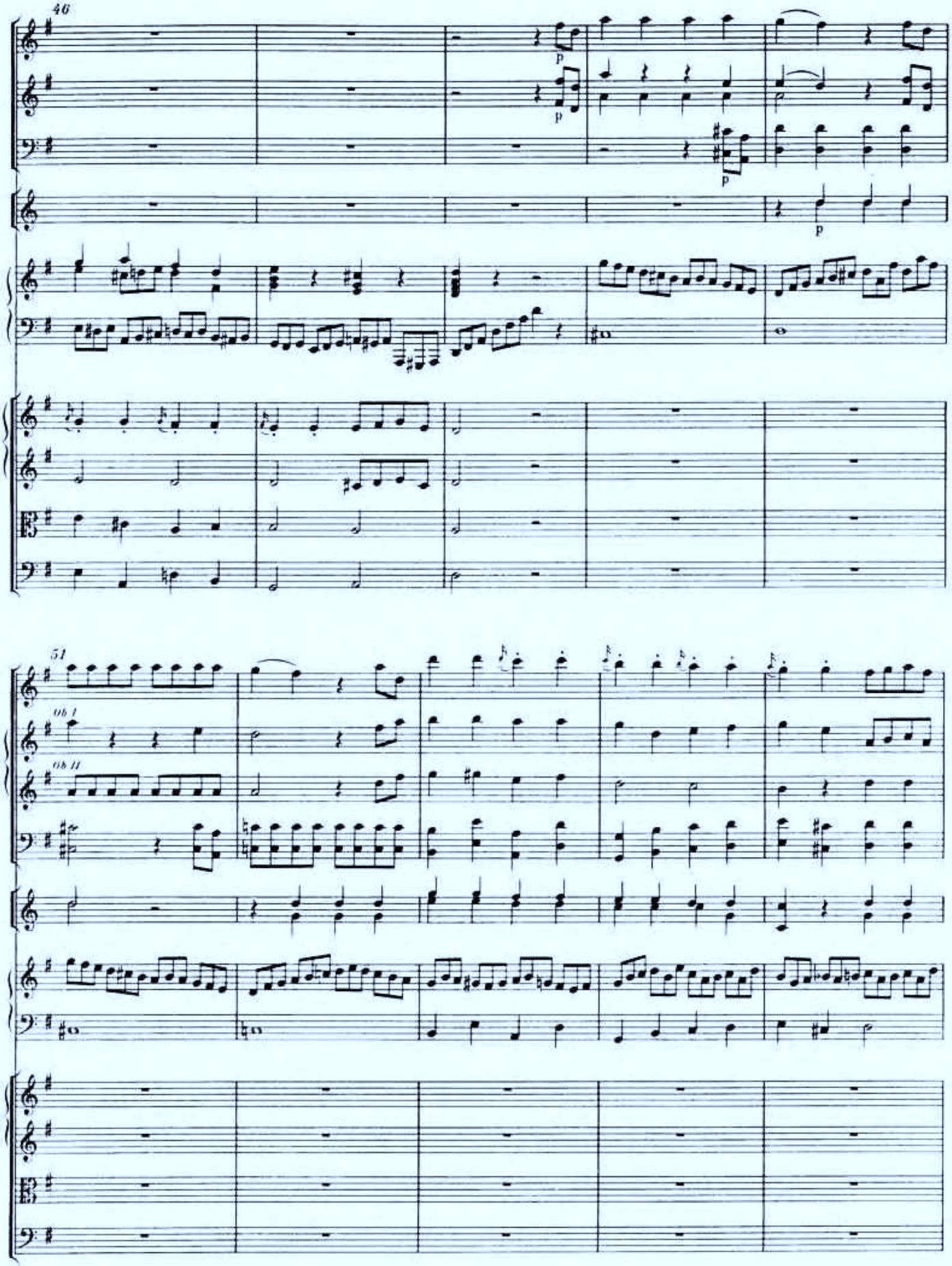


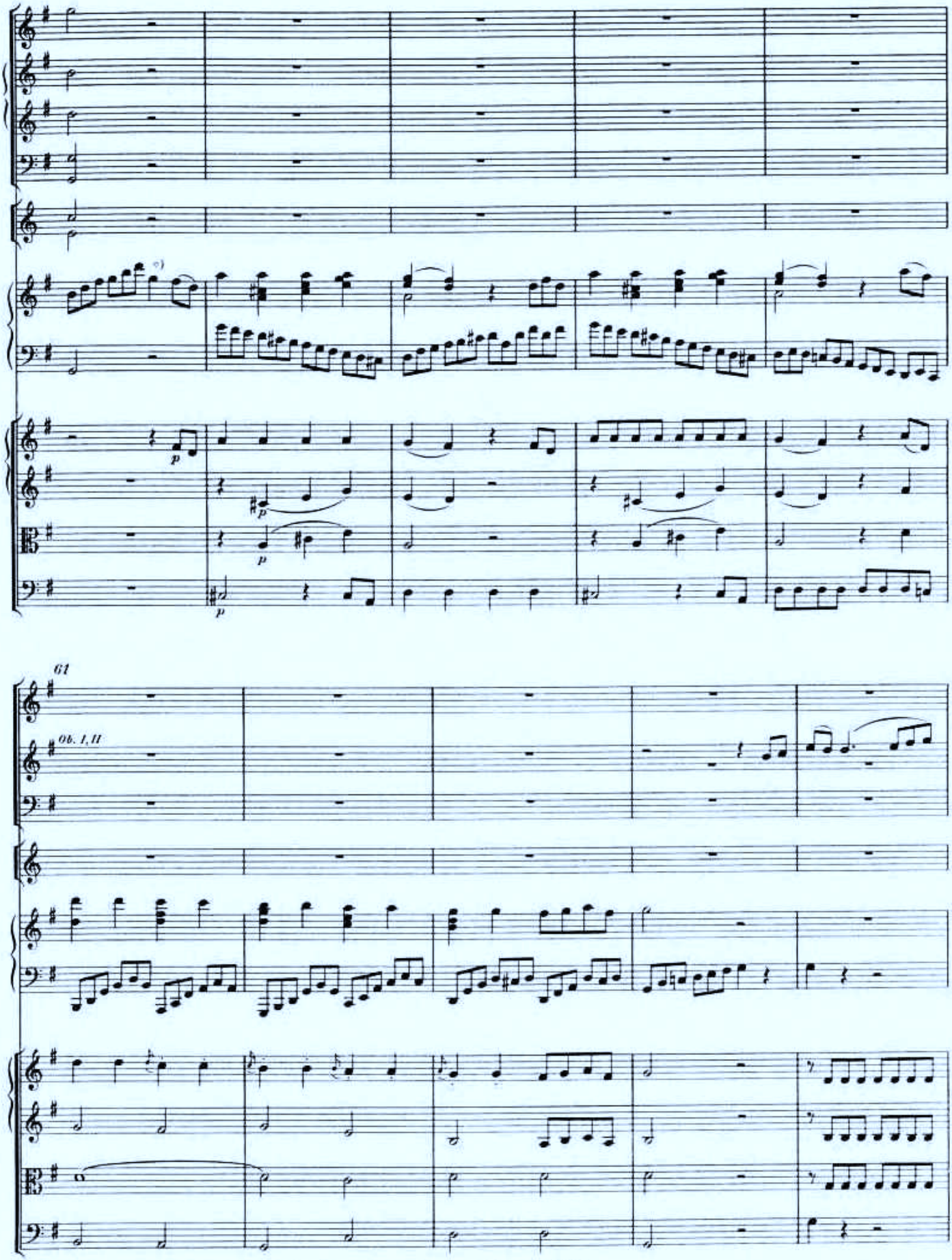

25


31
p
p
a 2
p
p

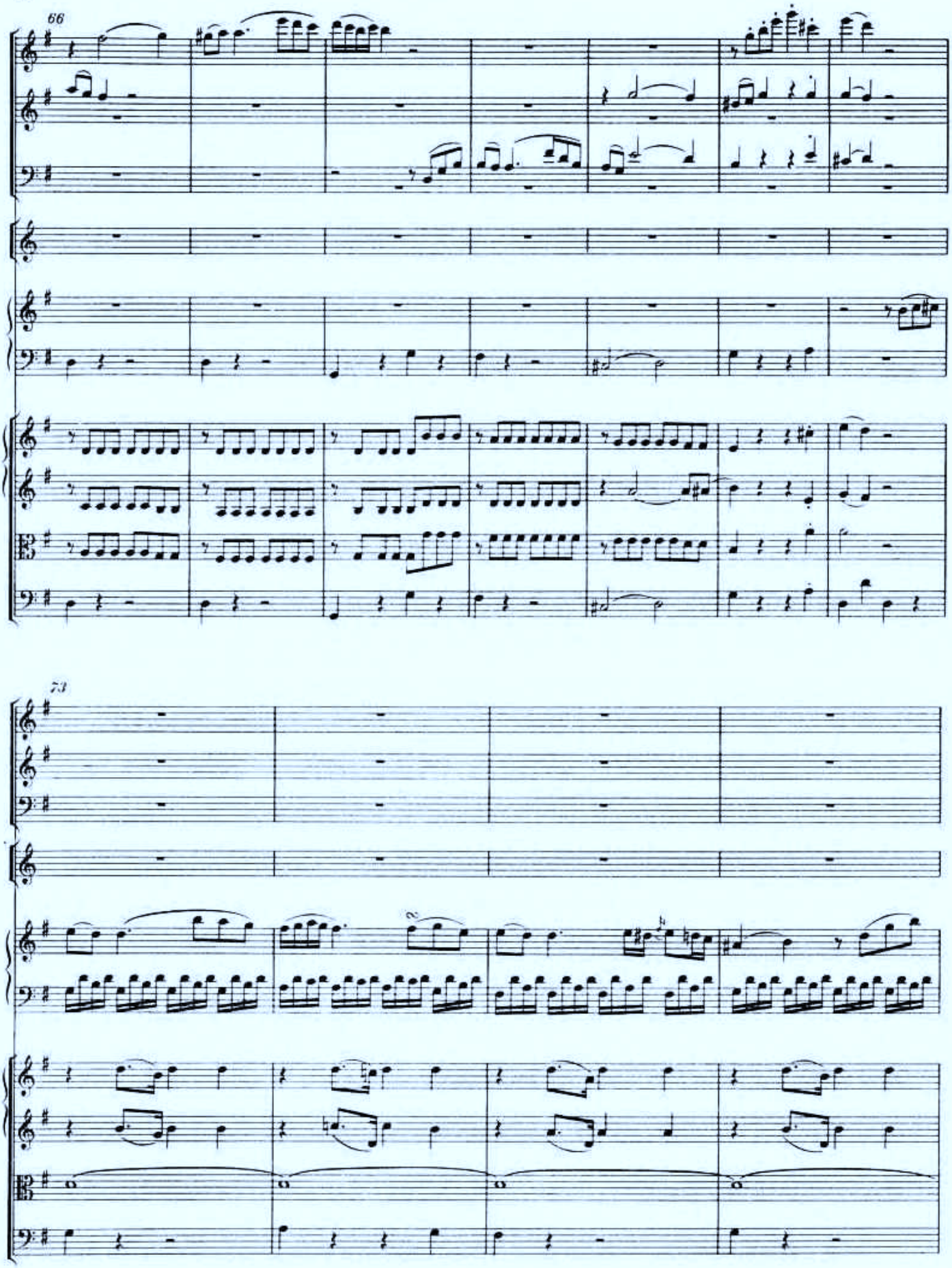

p
p

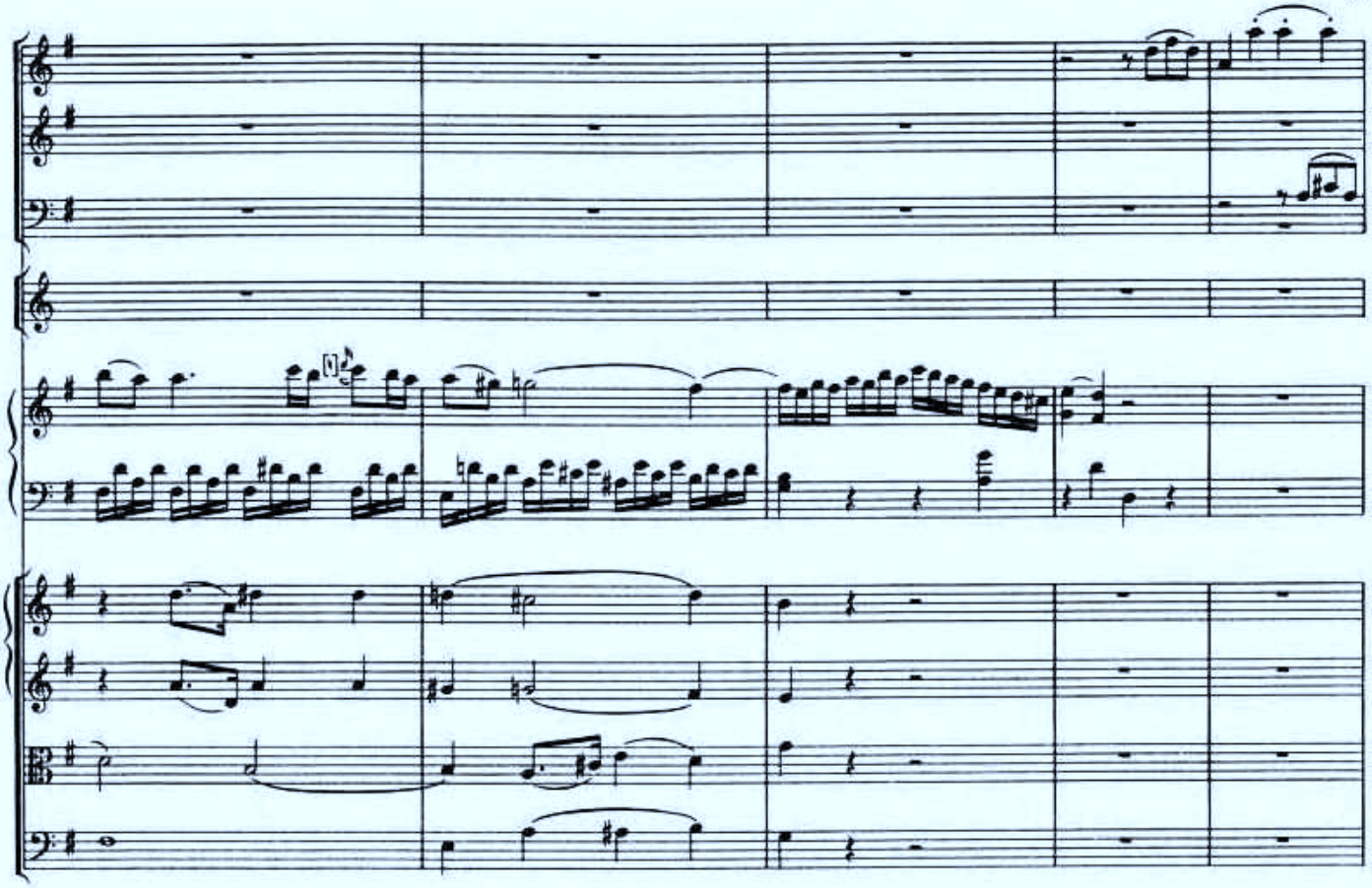

41
p
p

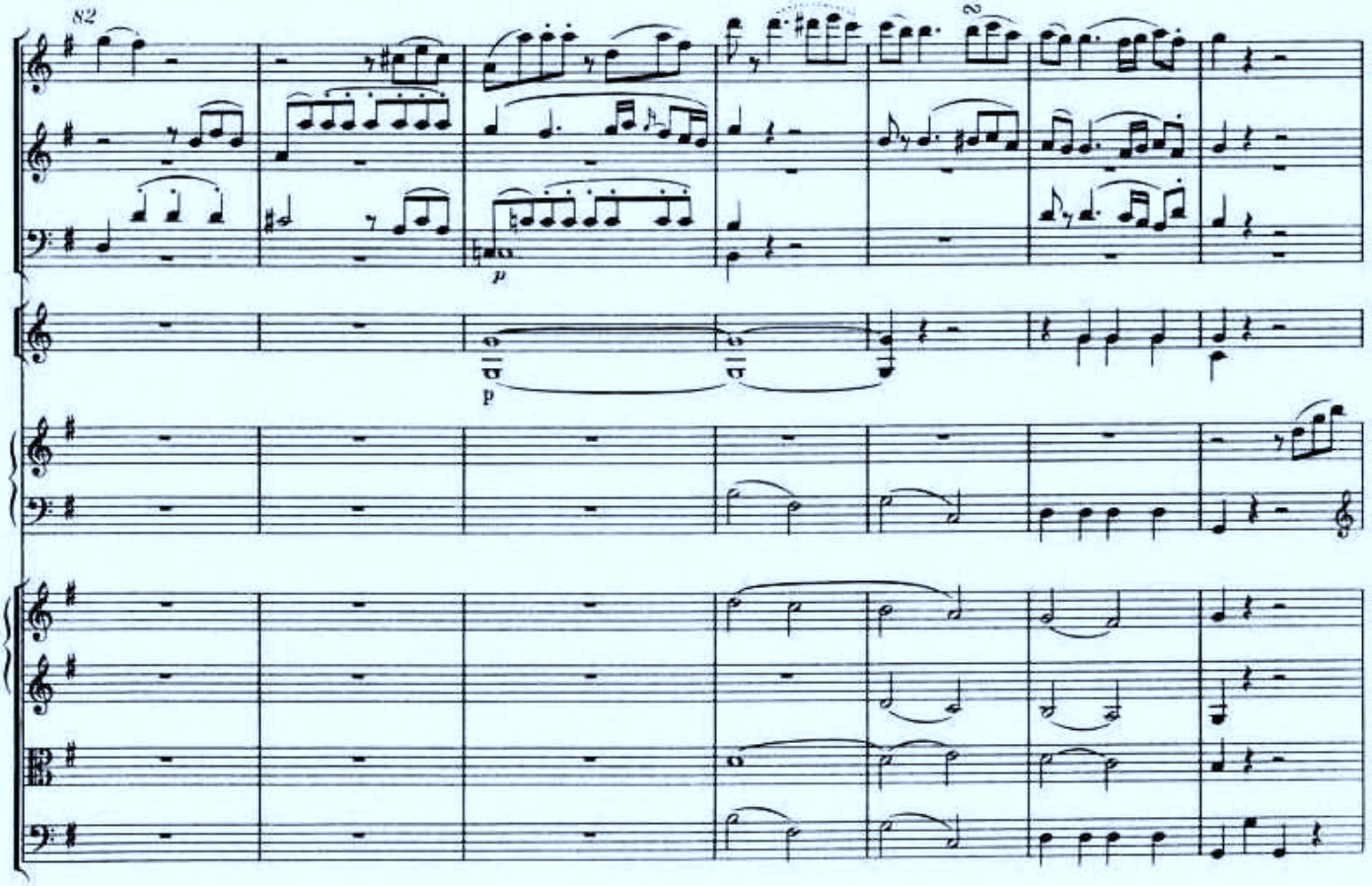

46
p
p
p
p
51
Ob I
Ob II

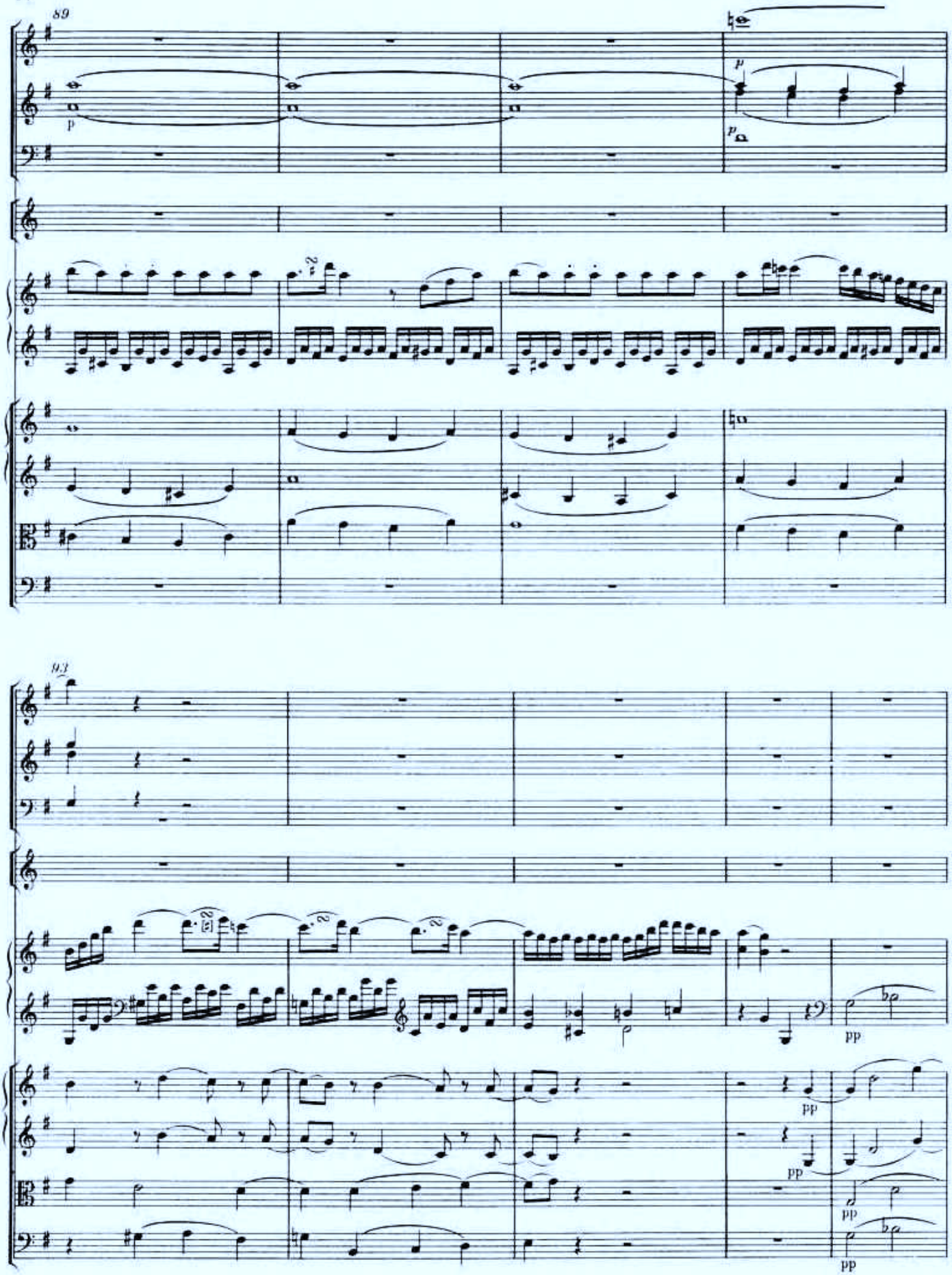


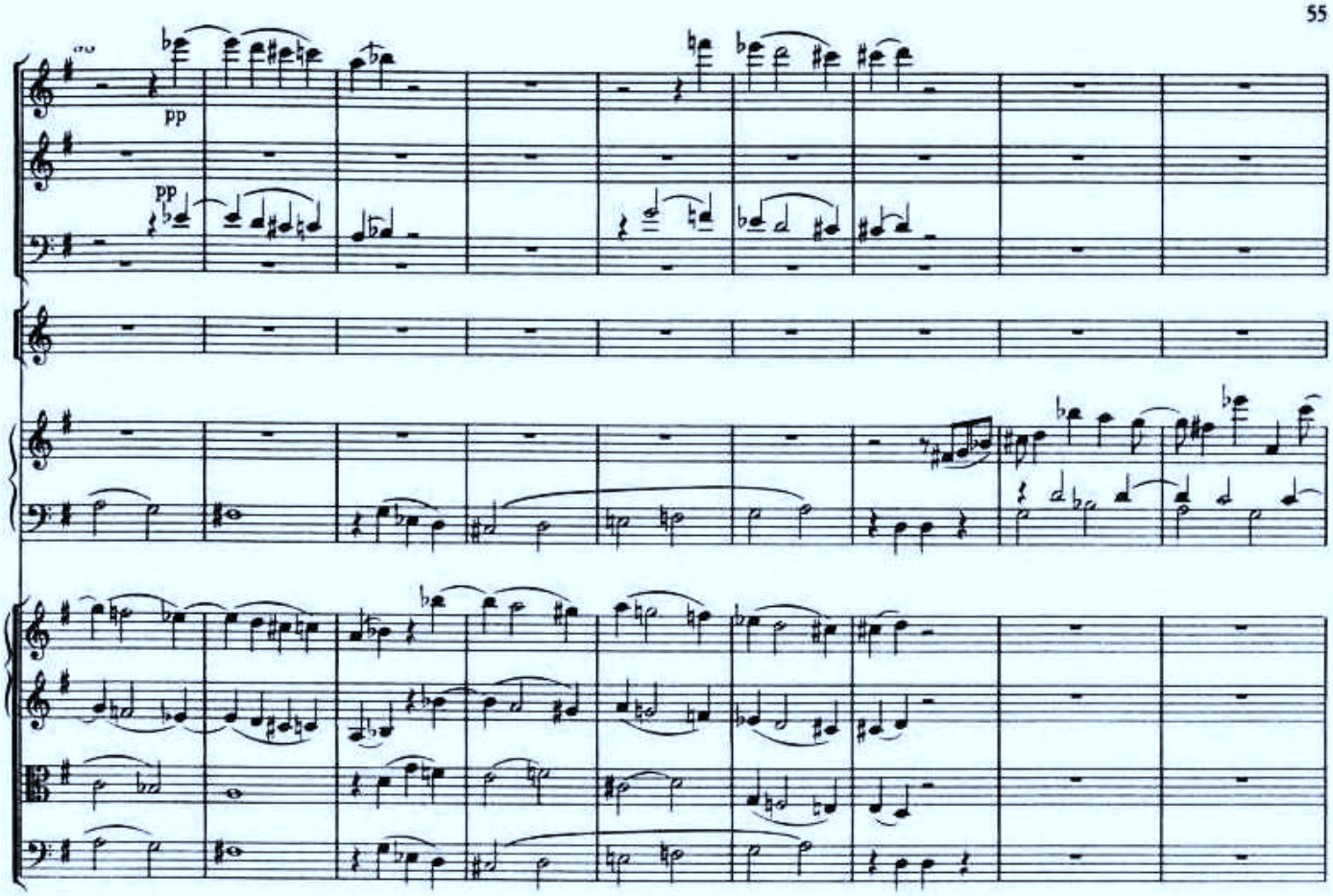
*) Ossia im Klavier oben für T. 56, 3. Viertel: Viertel g''' statt g''; vgl. T. 40 und Vorwort, S. XV.

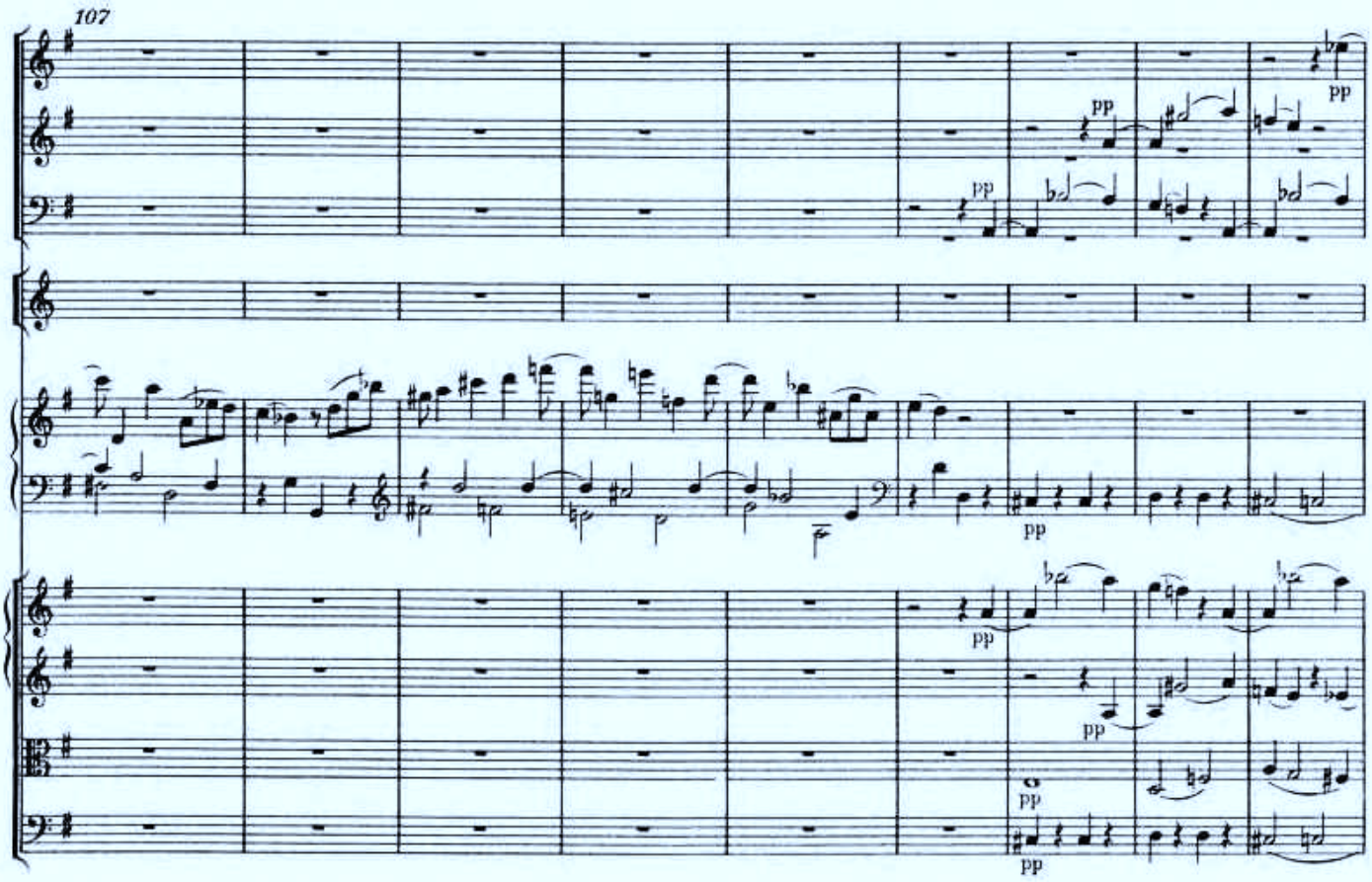

66
73

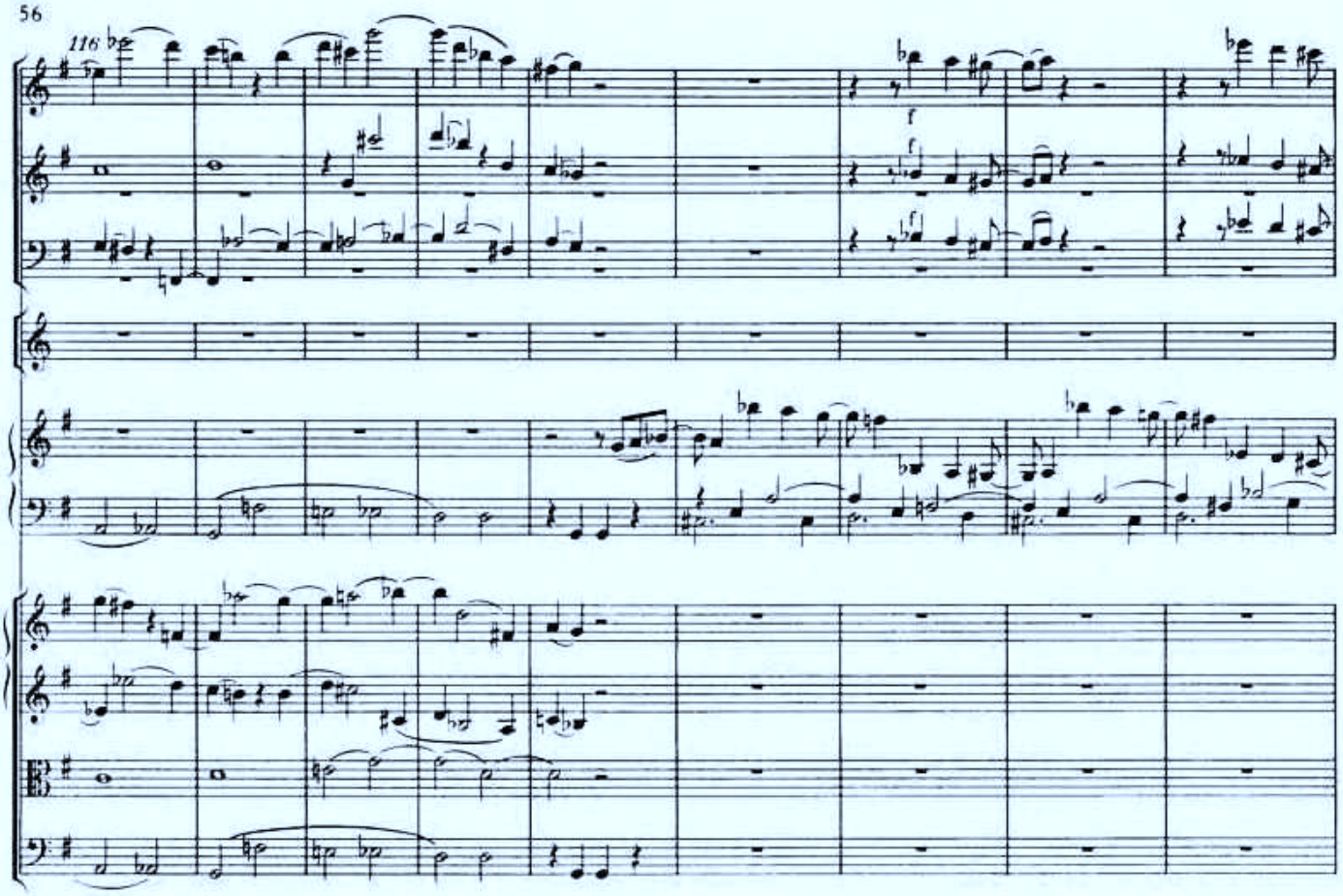


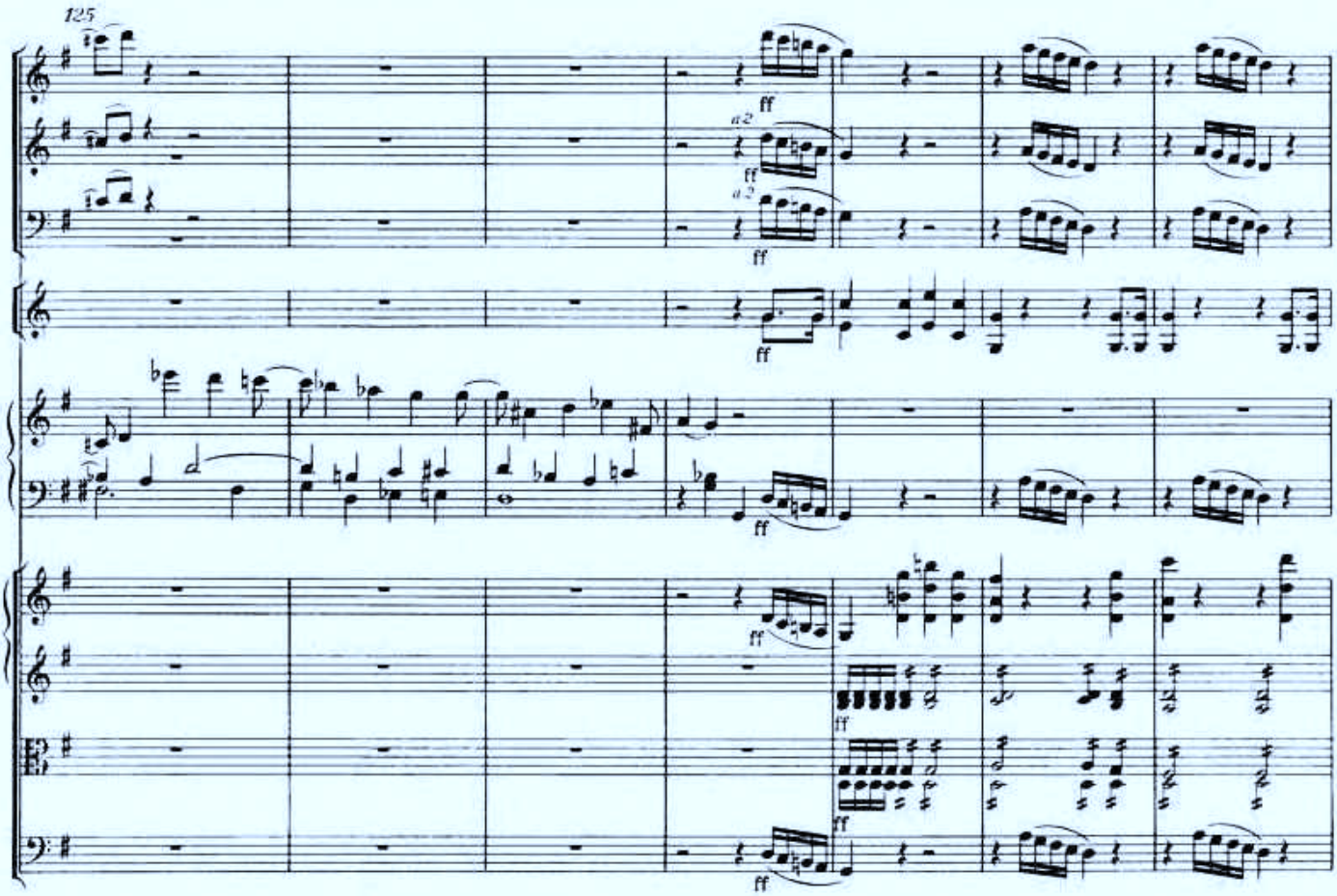

82
p
p

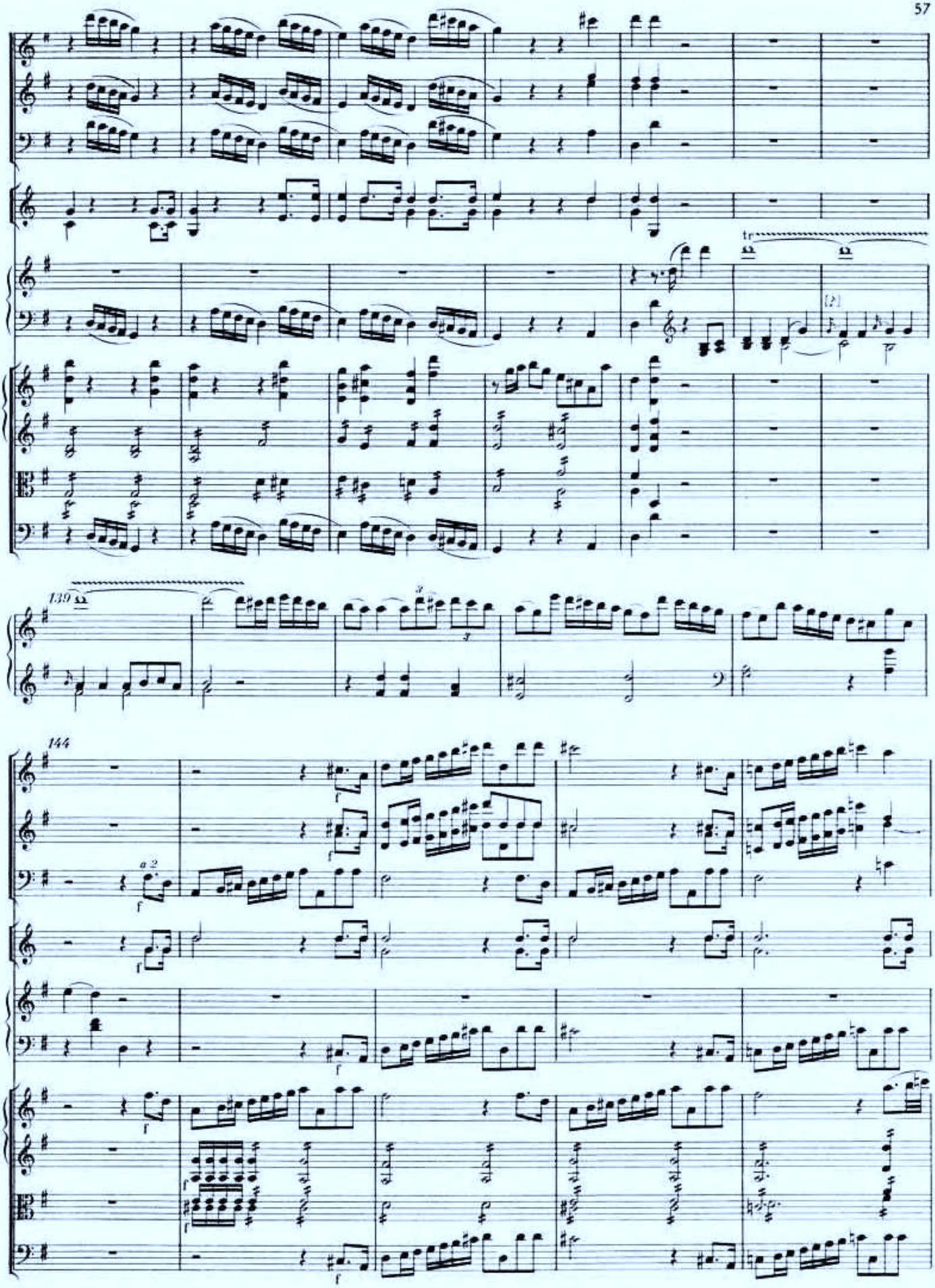

89
p
p
p
93
pp
pp
pp
pp
pp

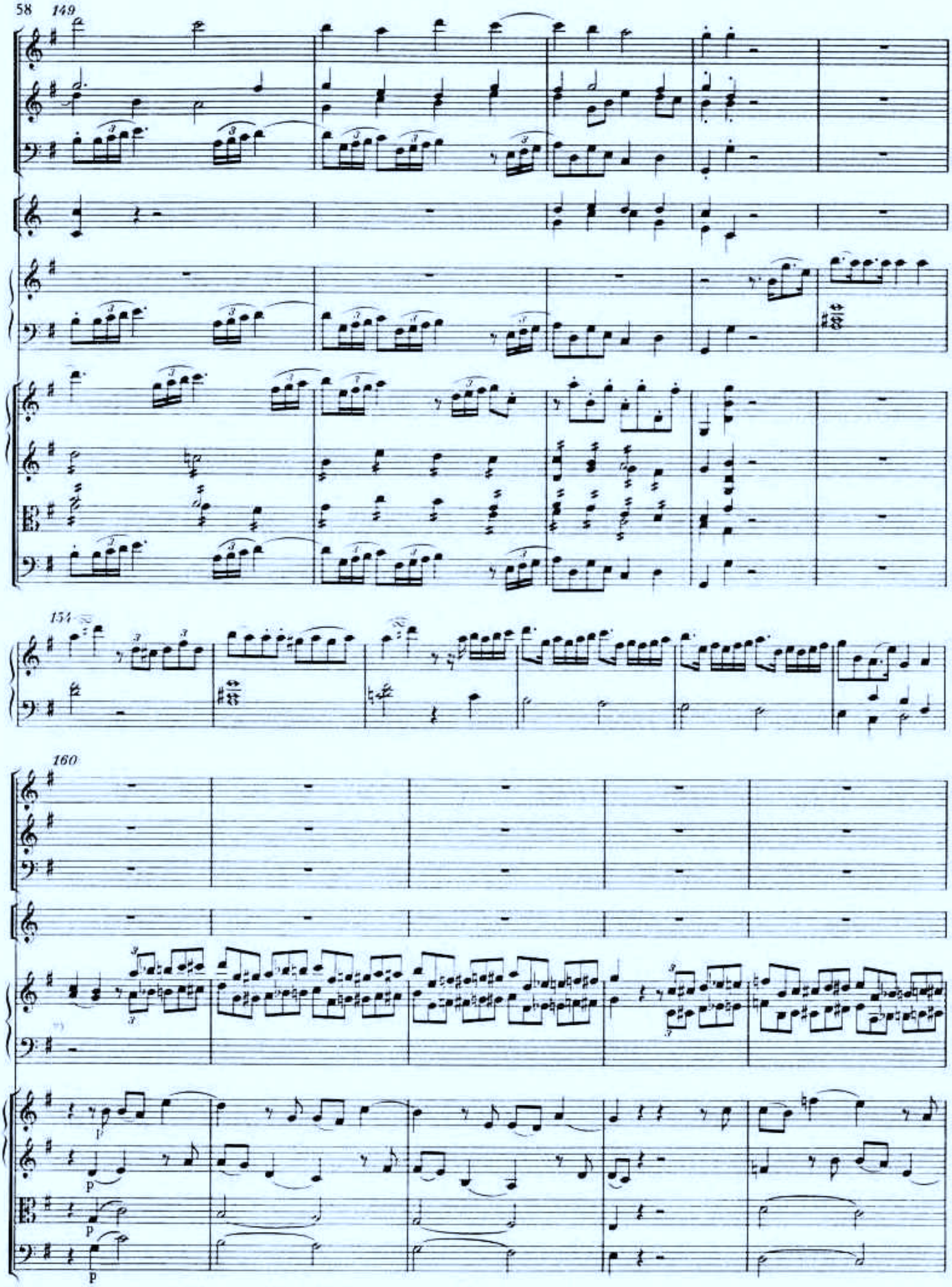

pp
pp

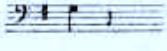

107
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp

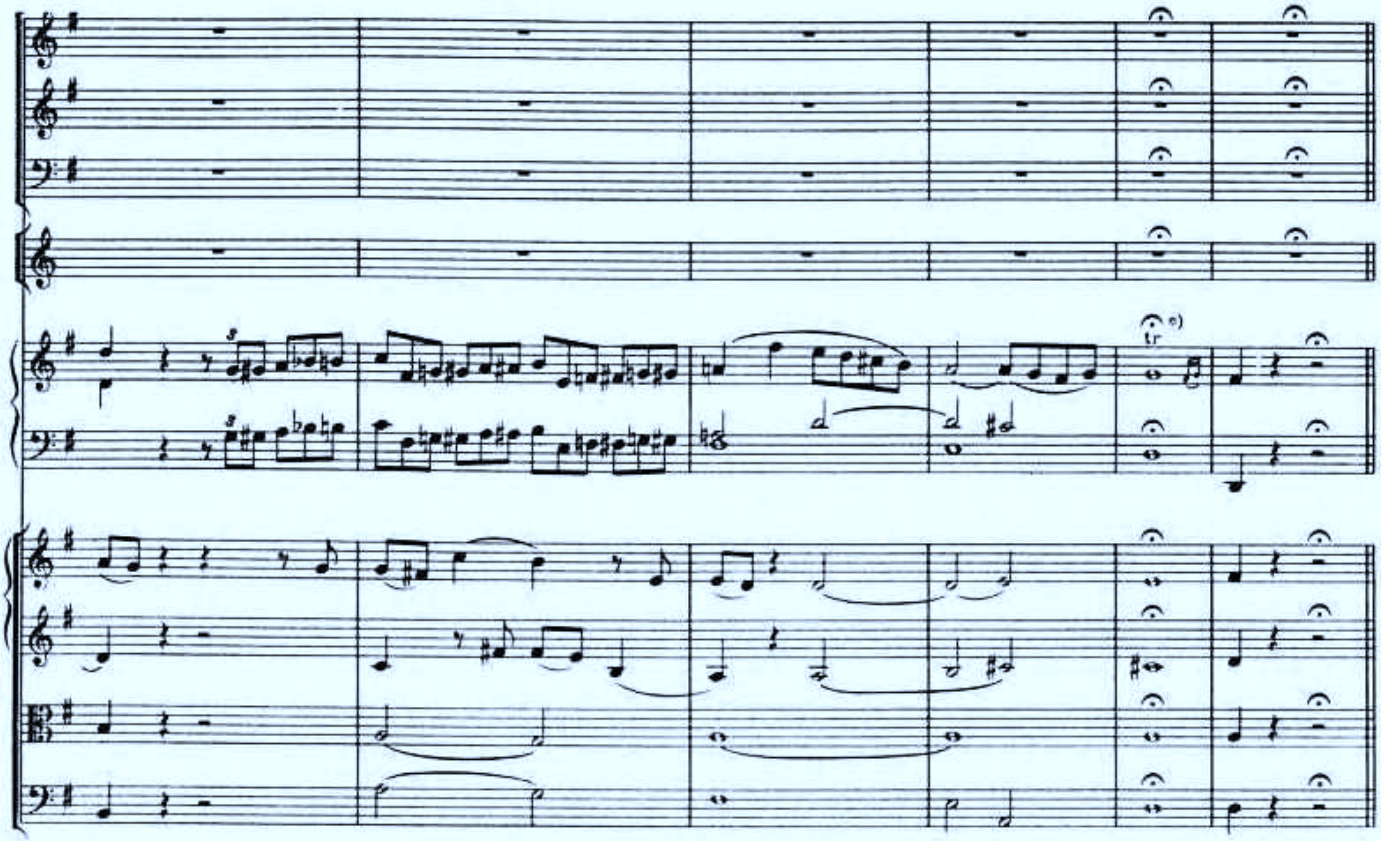

116
f
f
f


125
ff
a2
ff
a2
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff

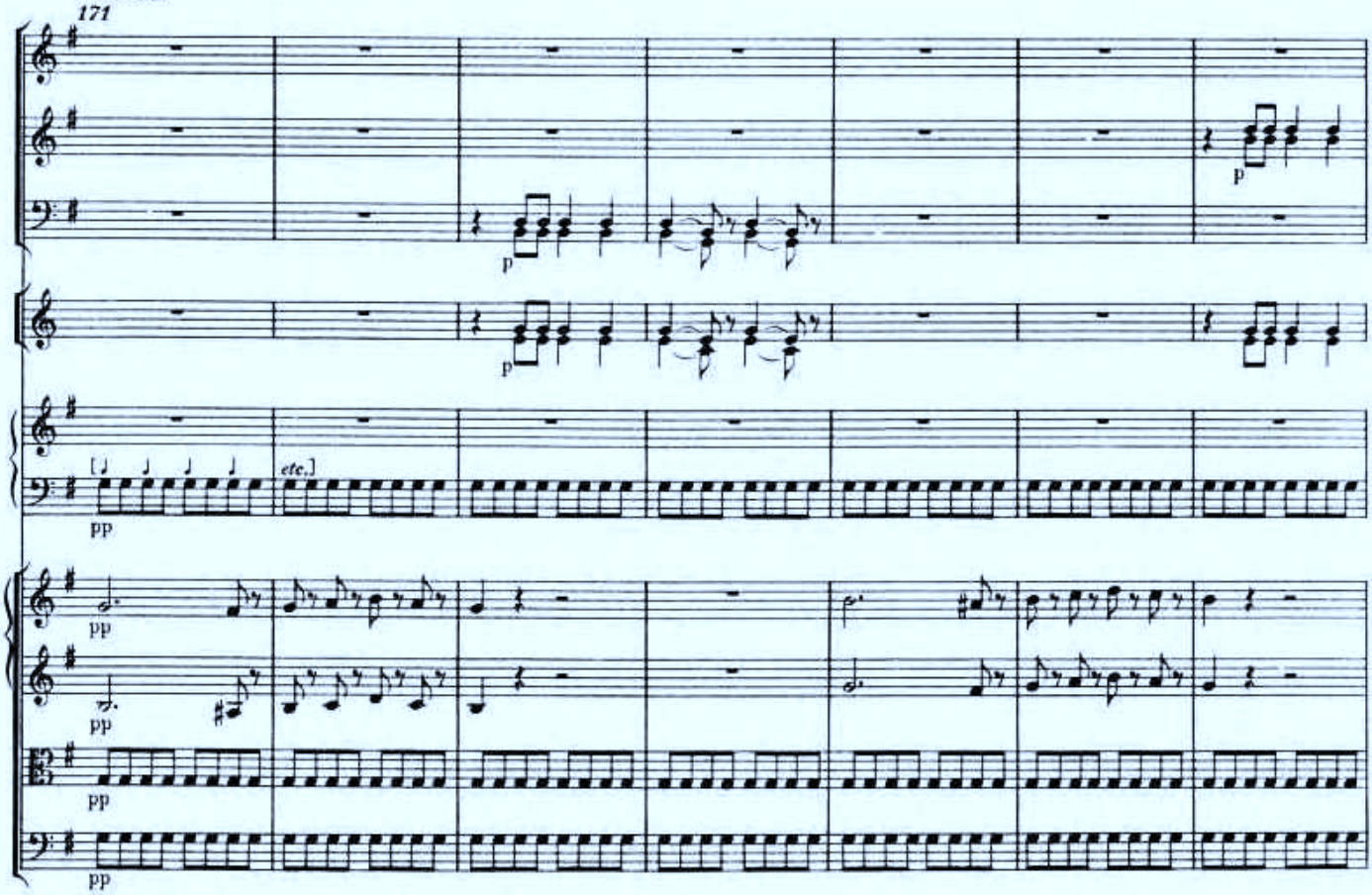

tr
139
144
a 2



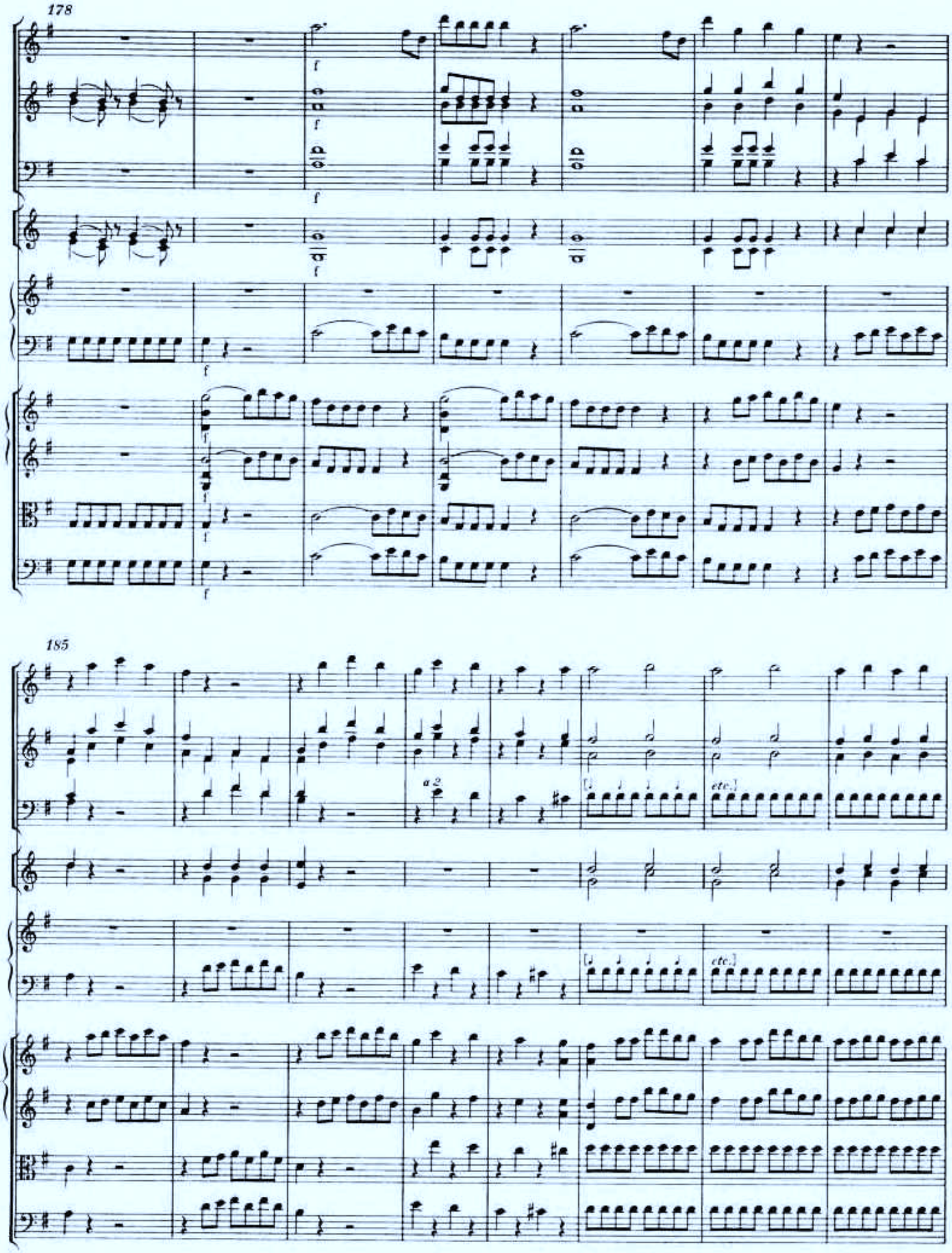
*) Ossia im Klavier unten für T. 160, 1. Hälfte:  statt Halbepause: vgl. Krit. Bericht.

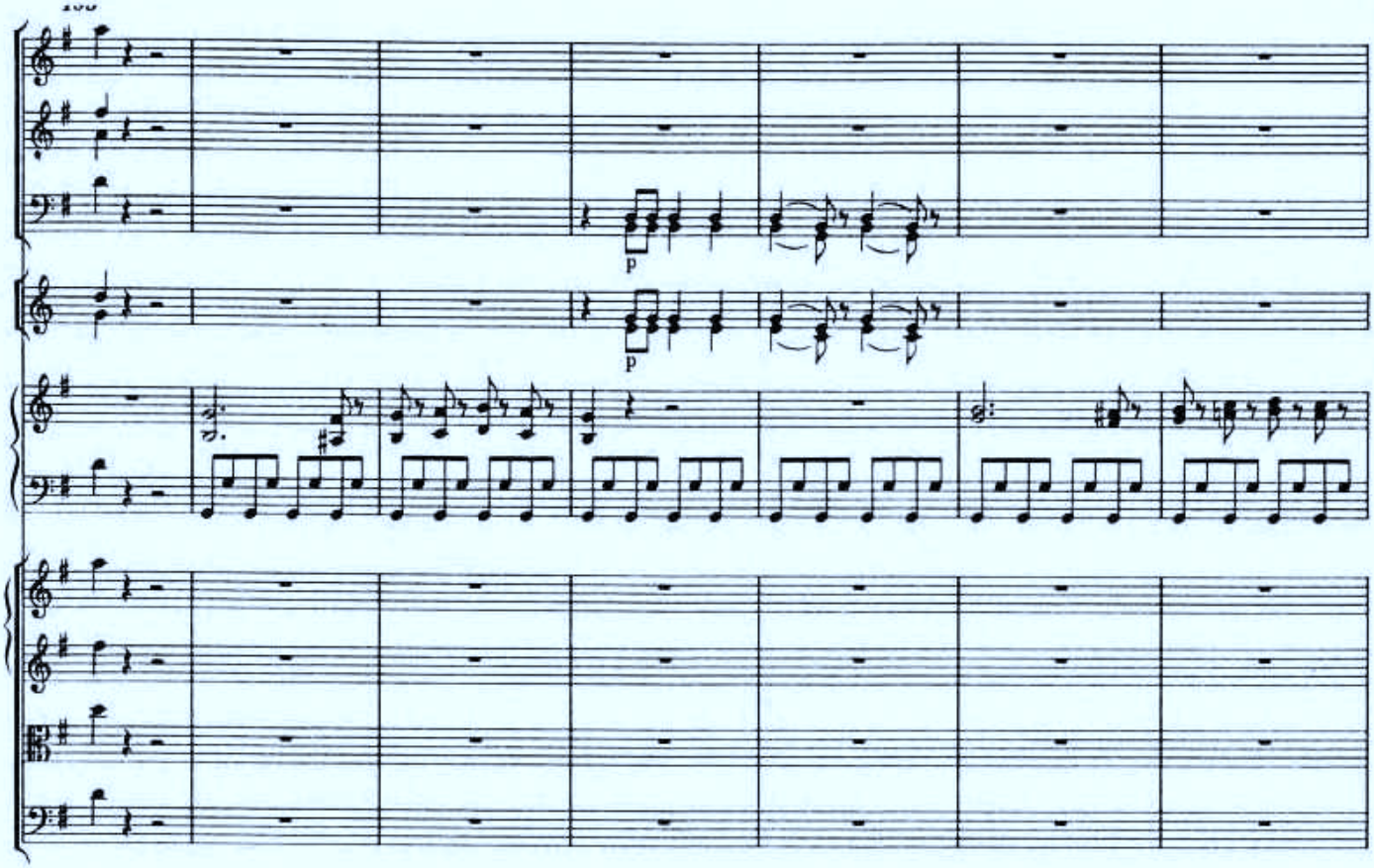


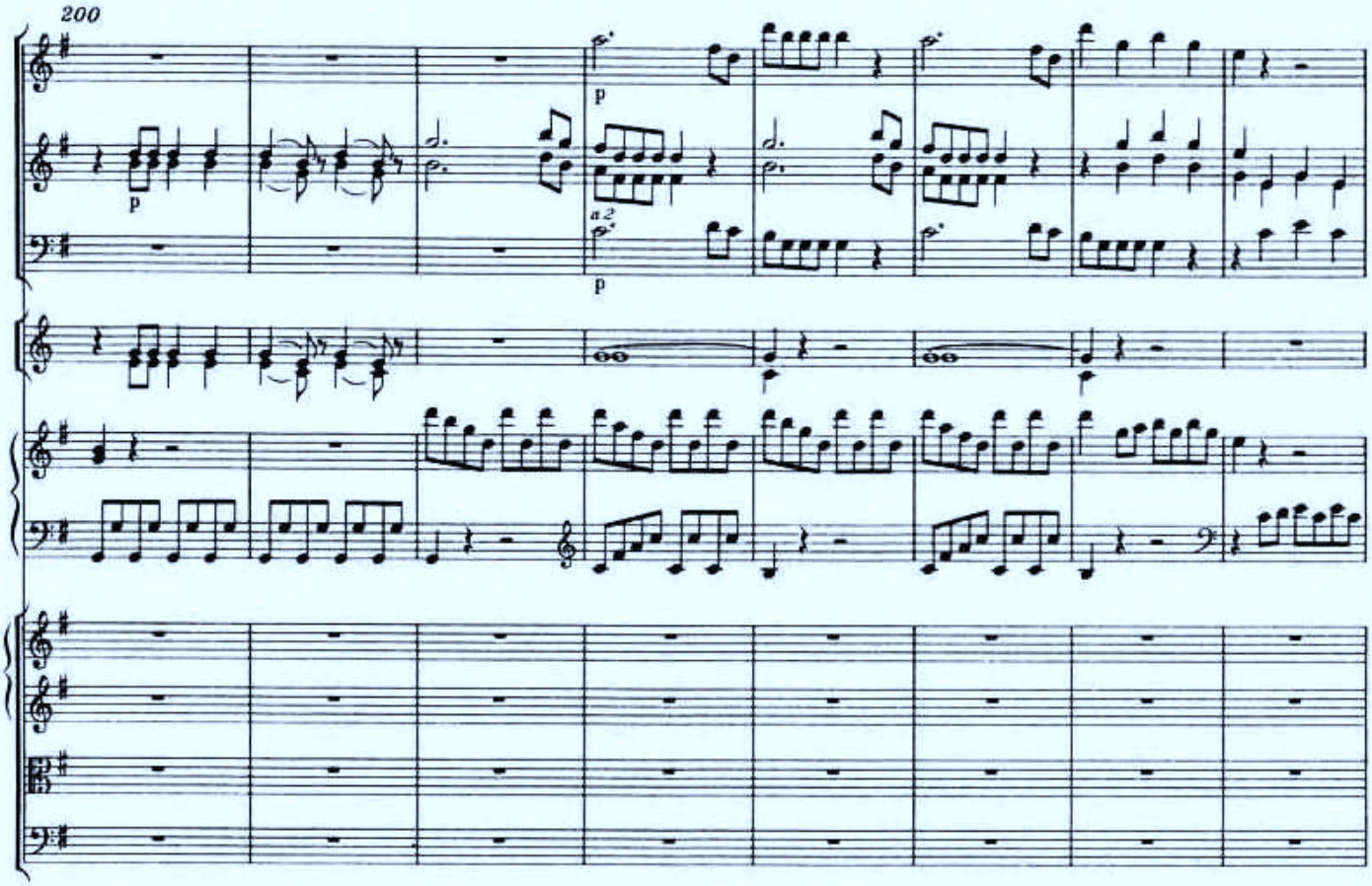
FINALE
Presto

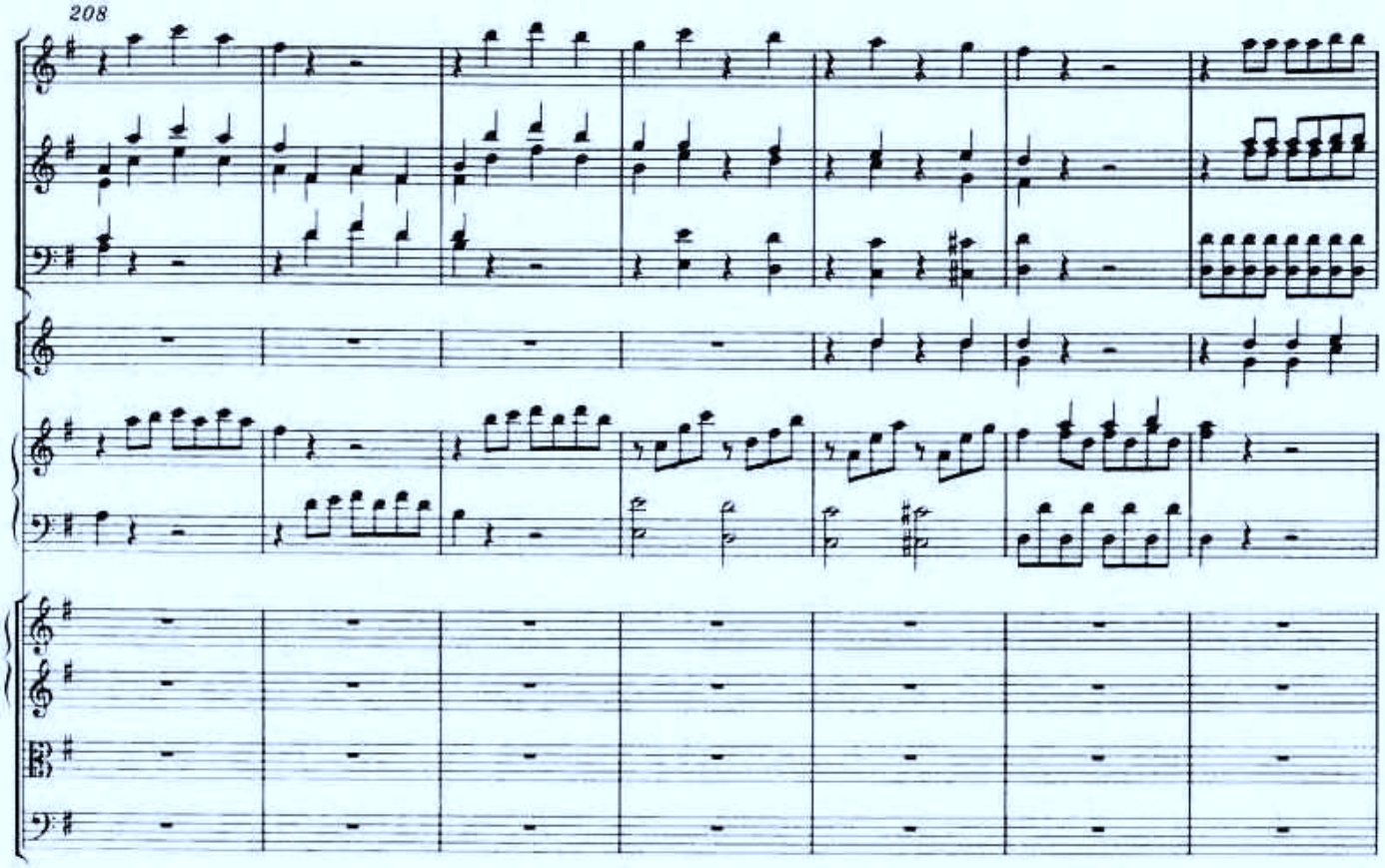


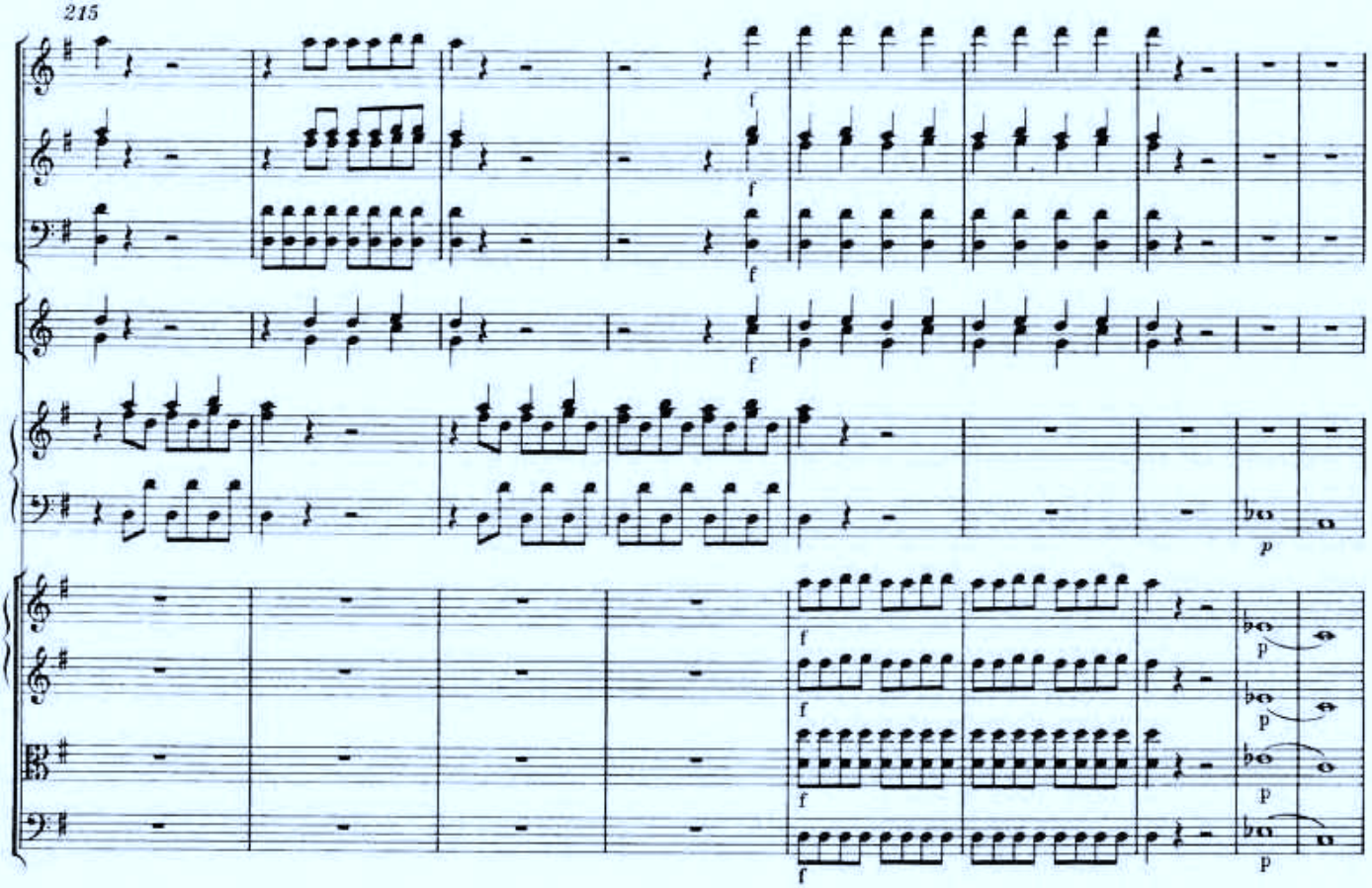
*) Hier ist wahrscheinlich eine Fermatenauszierung zu spielen; vgl. Vorwort, S. XIII f.

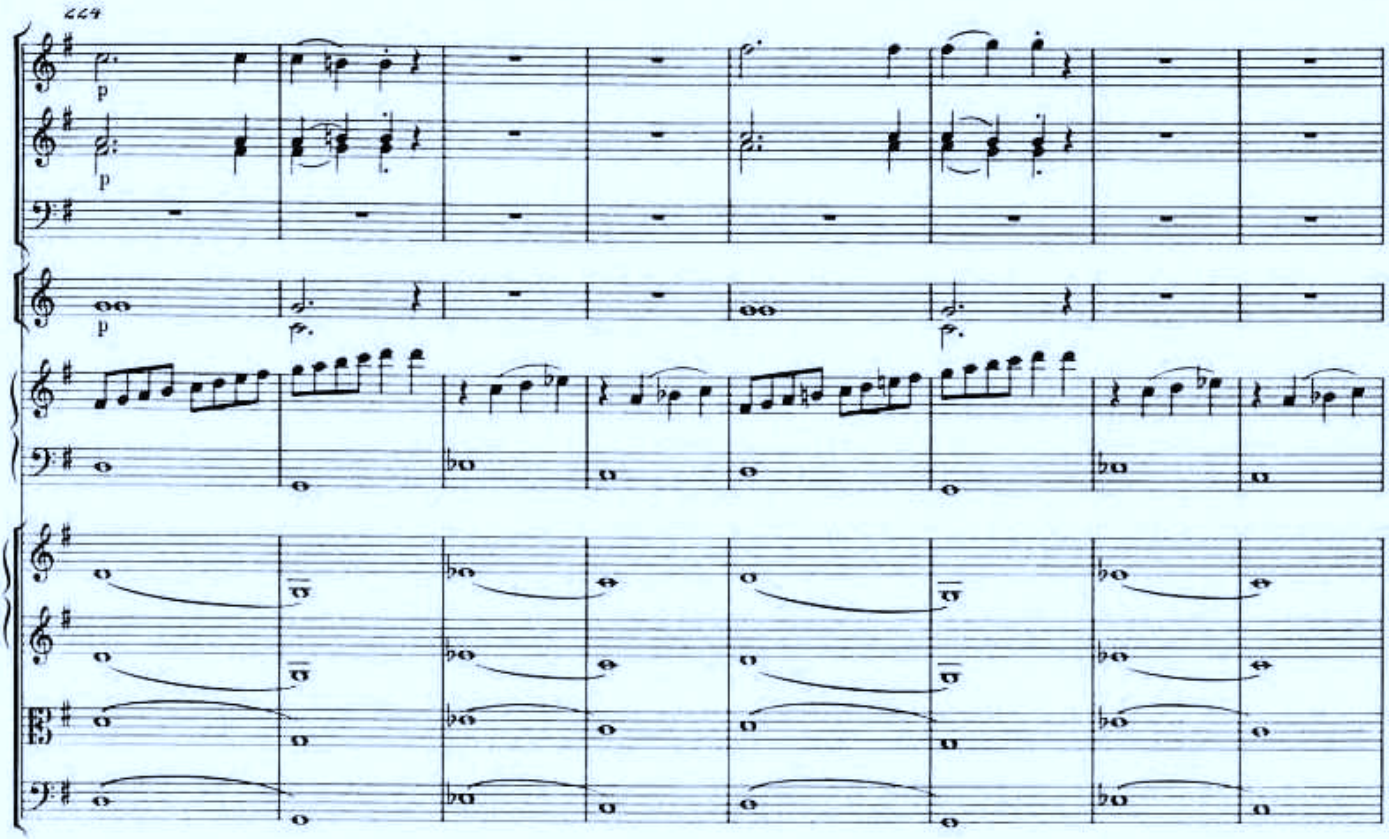

178
185
a 2
[.
etc.]

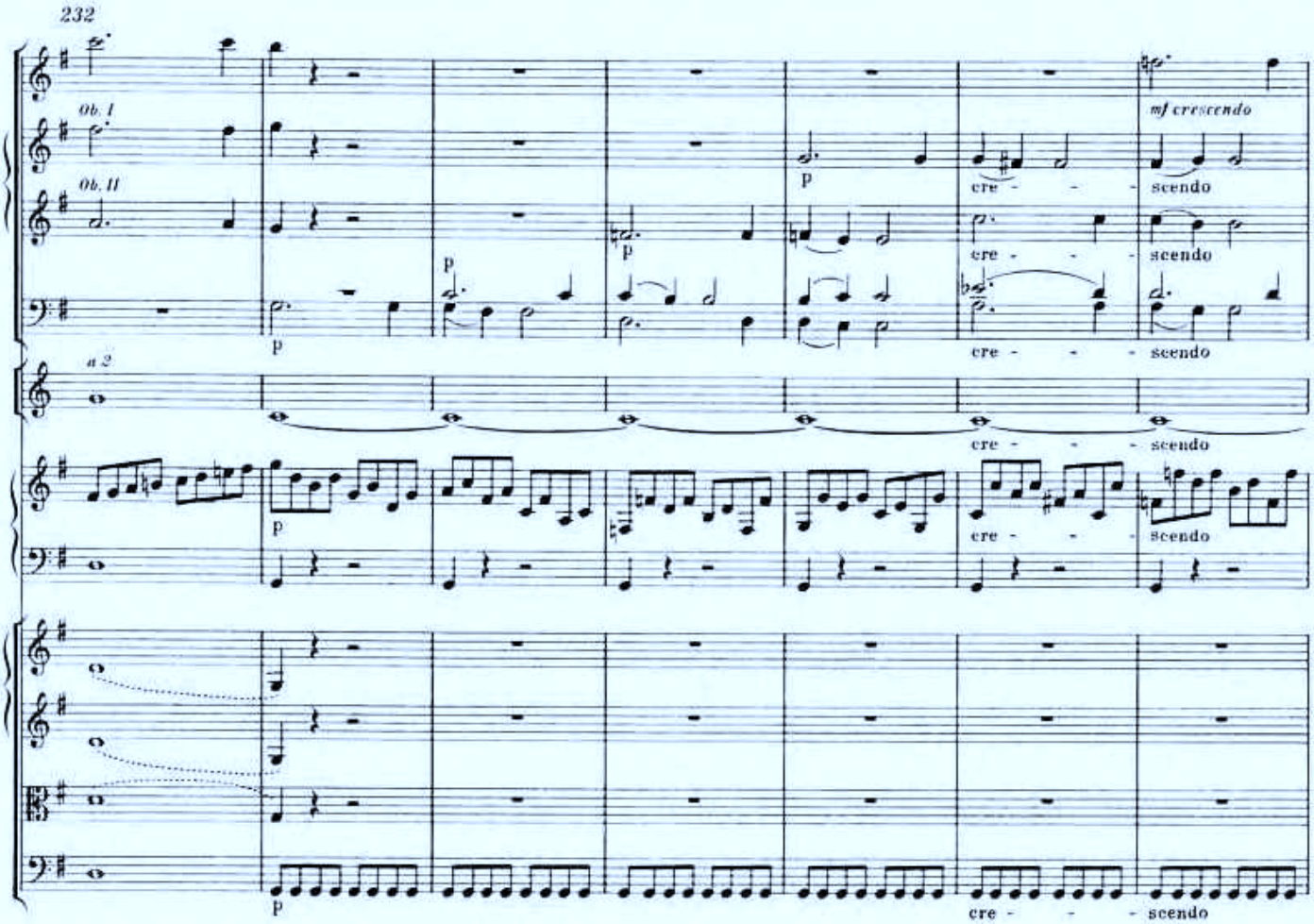

p
p

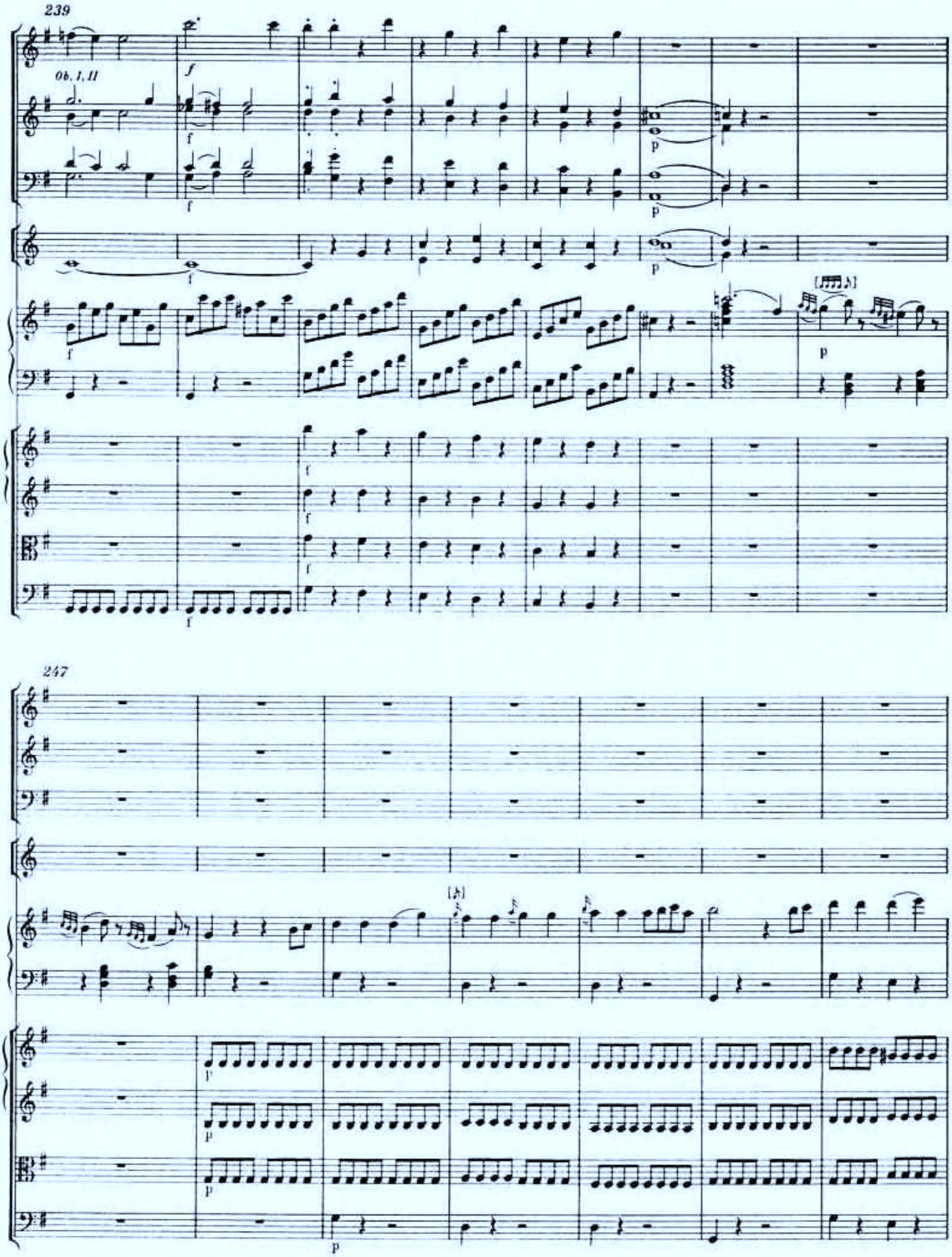

200
p
p
a 2

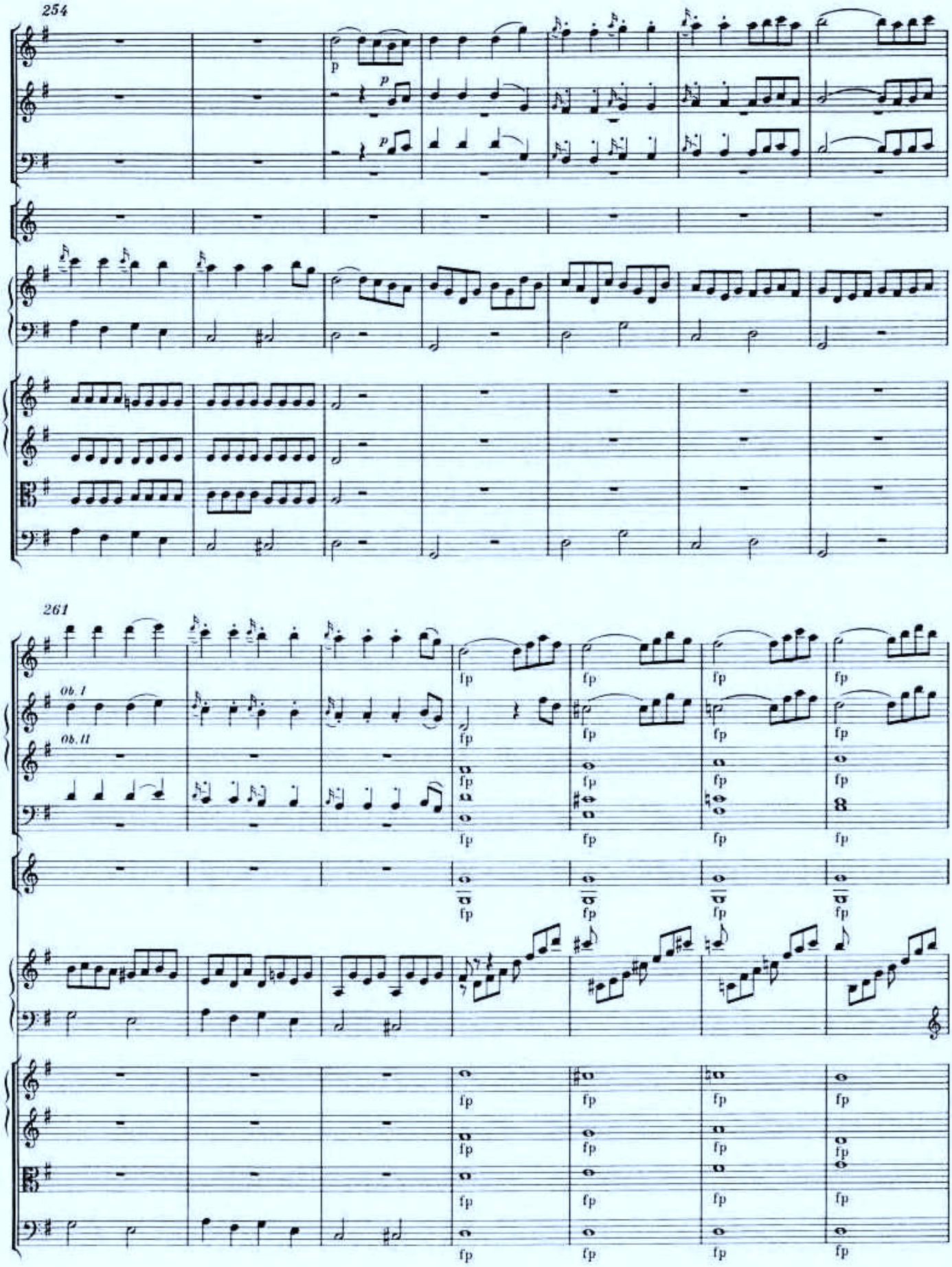

208

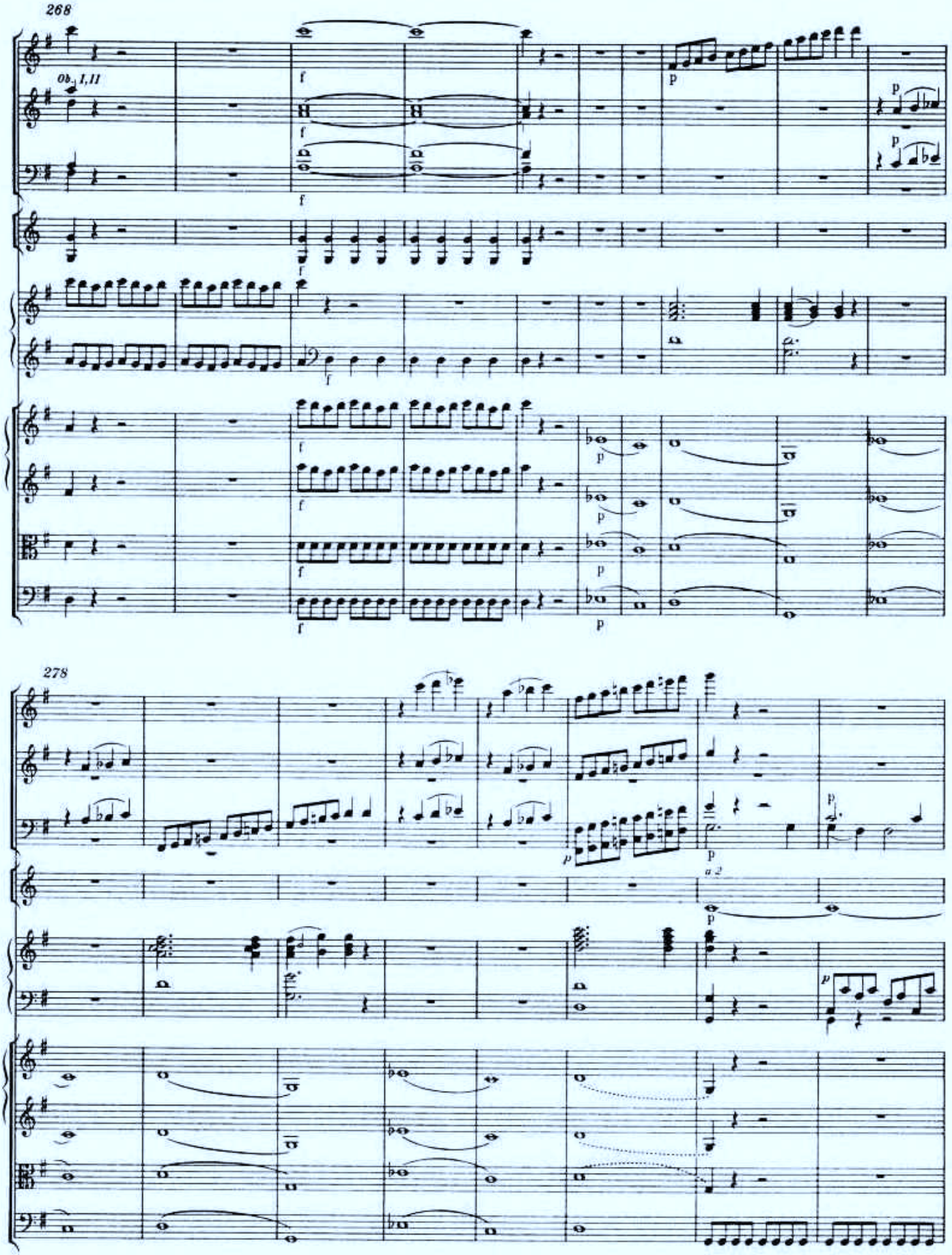

215
f
p

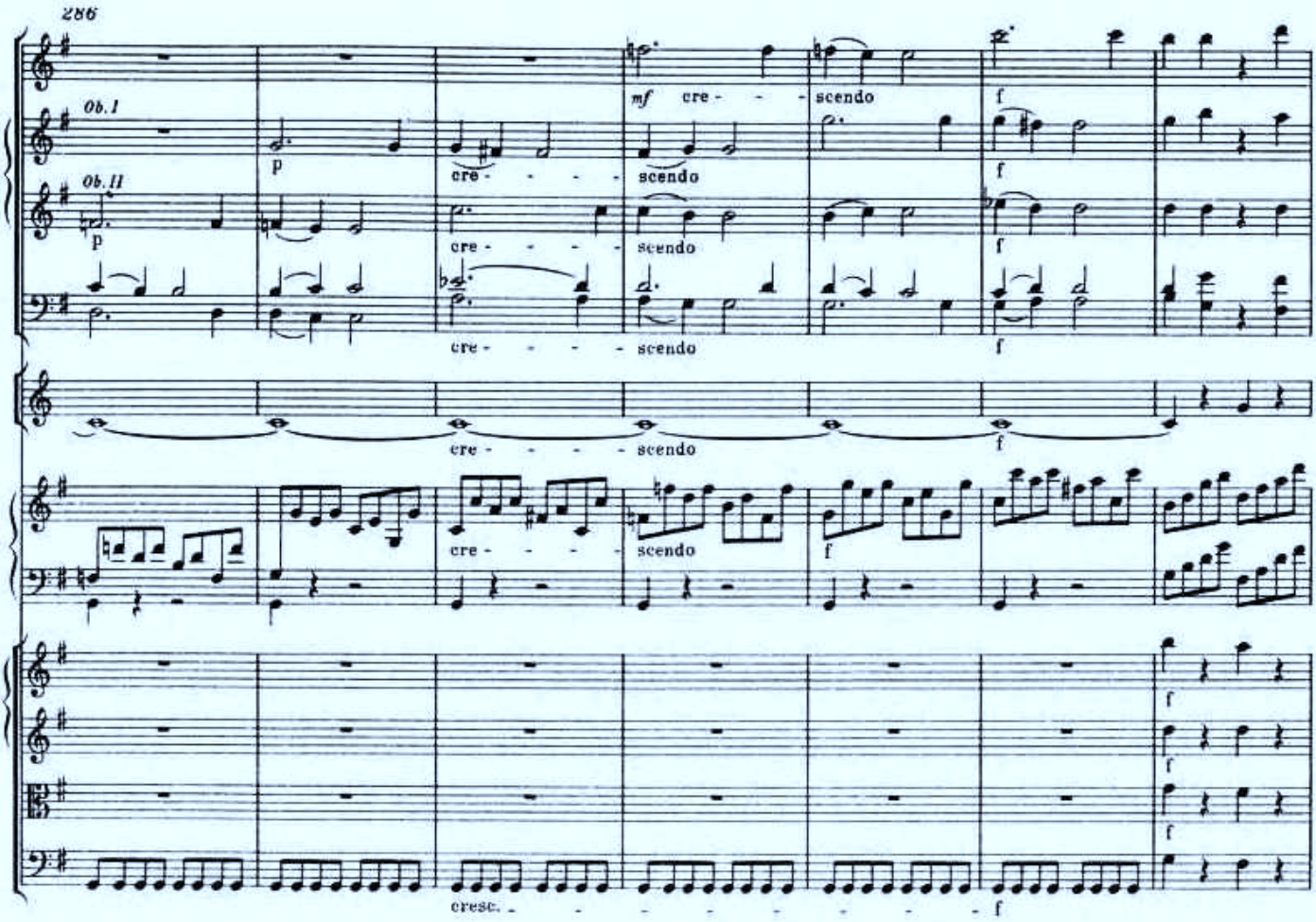

229
p
p
p
p

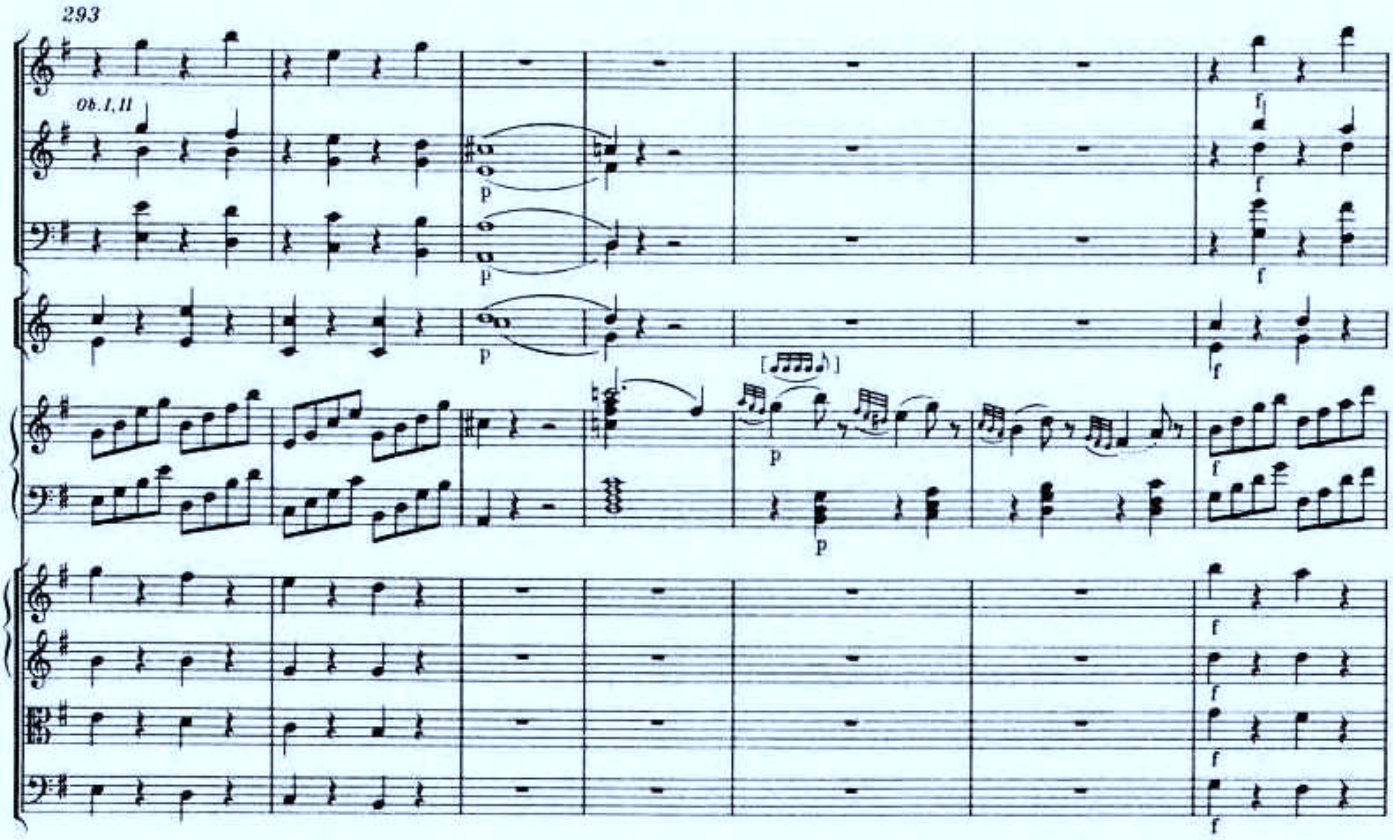

232
Ob. I
Ob. II
a 2
p
mf crescendo
cre - - - scendo

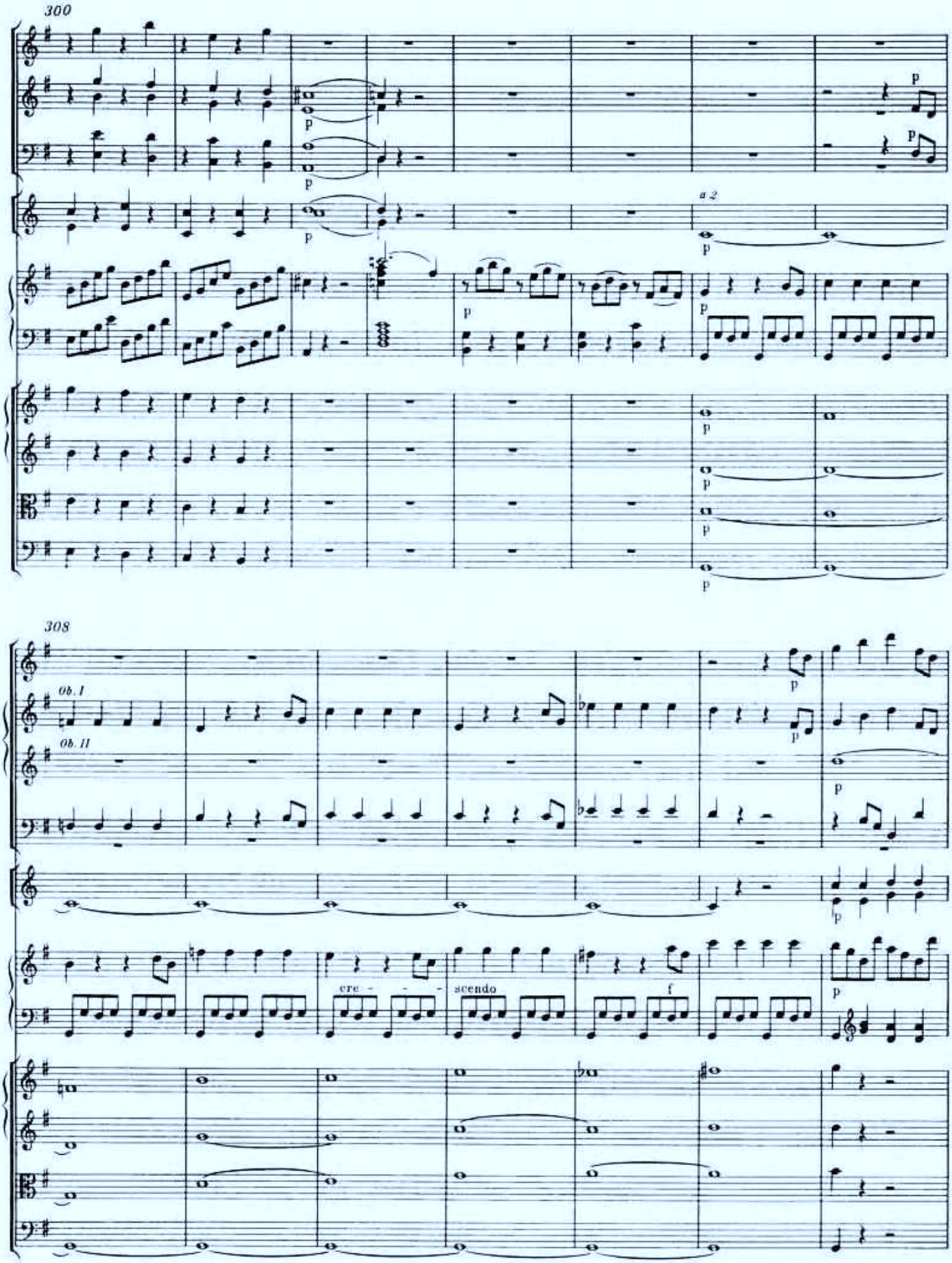

239
Ob. I, II
247

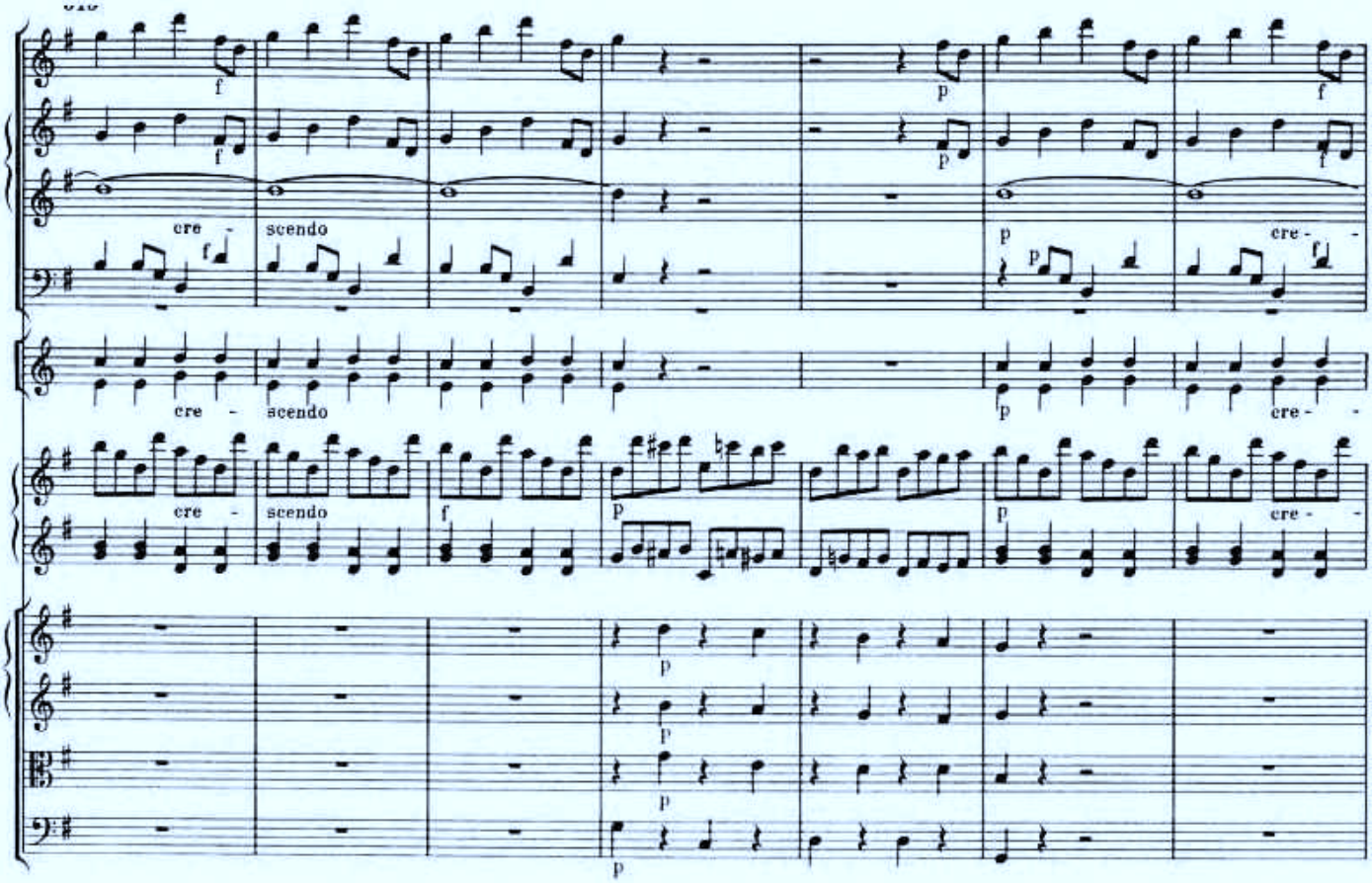

254
261
Ob. I
Ob. II

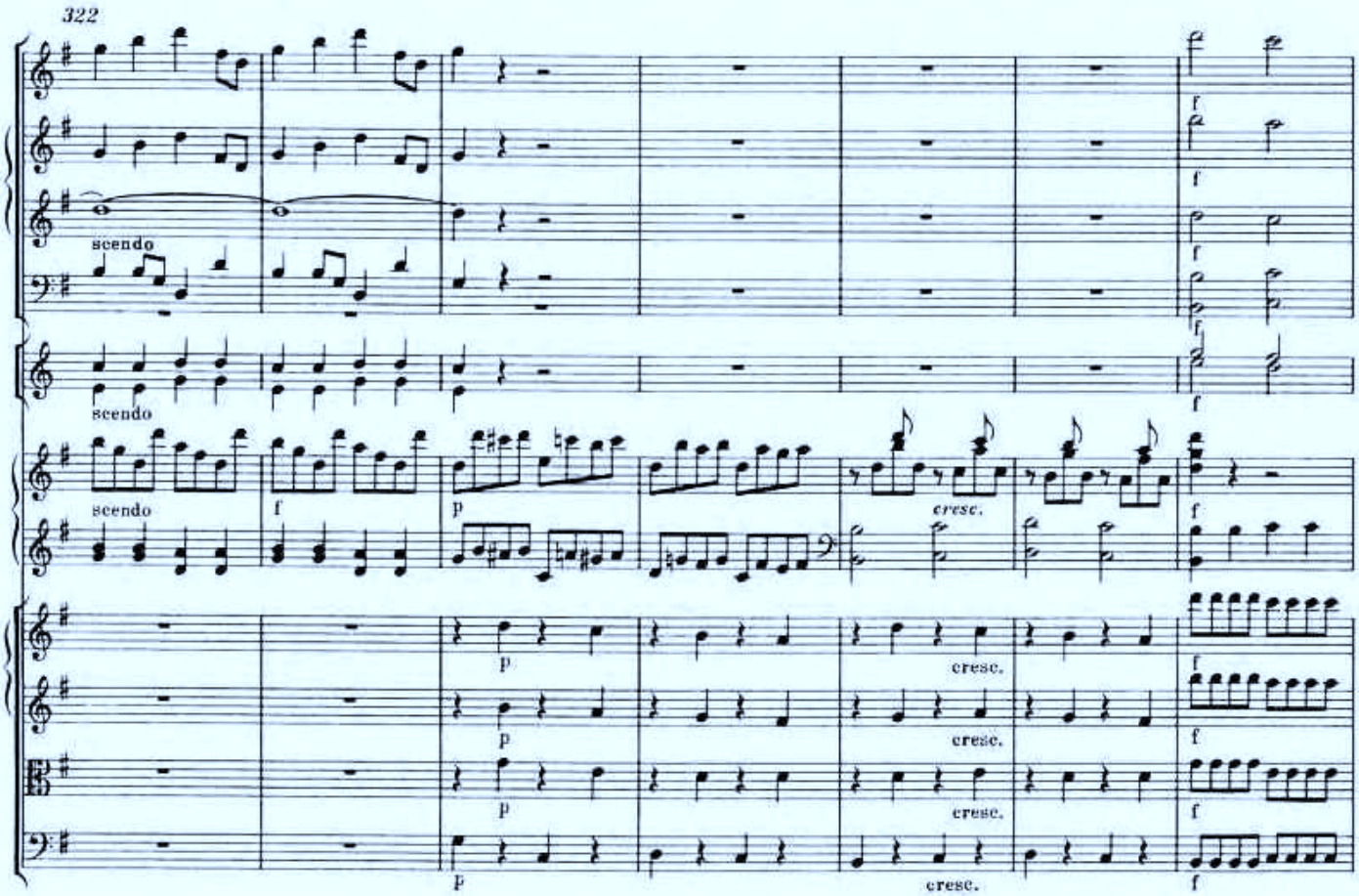

268
Ob. I, II
278

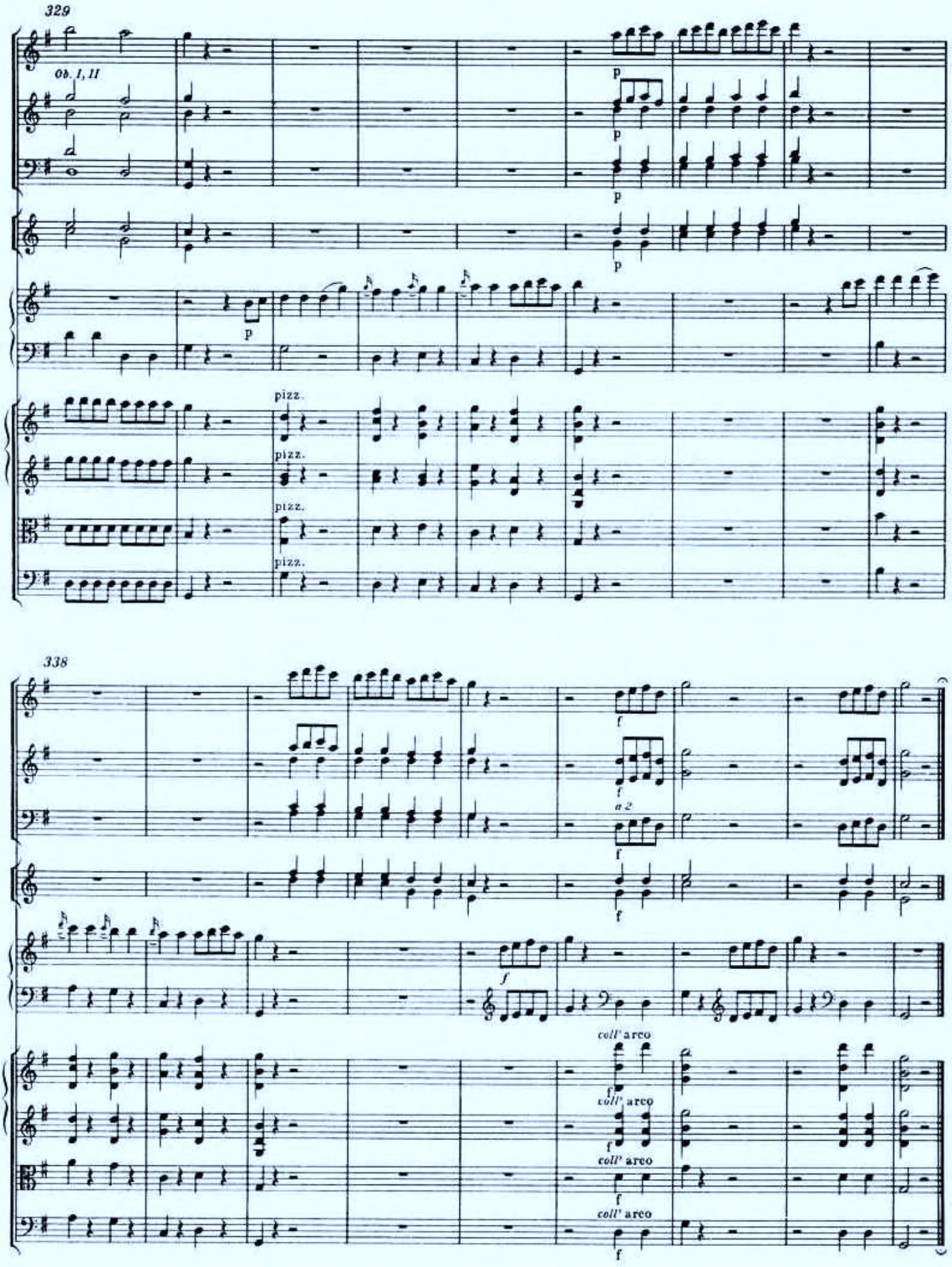

286
Ob.I
Ob.II
mf cre - - - scendo
cre - - - - scendo
cresc. - - - - - - - - - f


293
Ob.I,II


300
a 2
308
Ob. I
Ob. II
cre - - - scendo
f


cre -
scendo
cre -
scendo
cre -
scendo
cre -

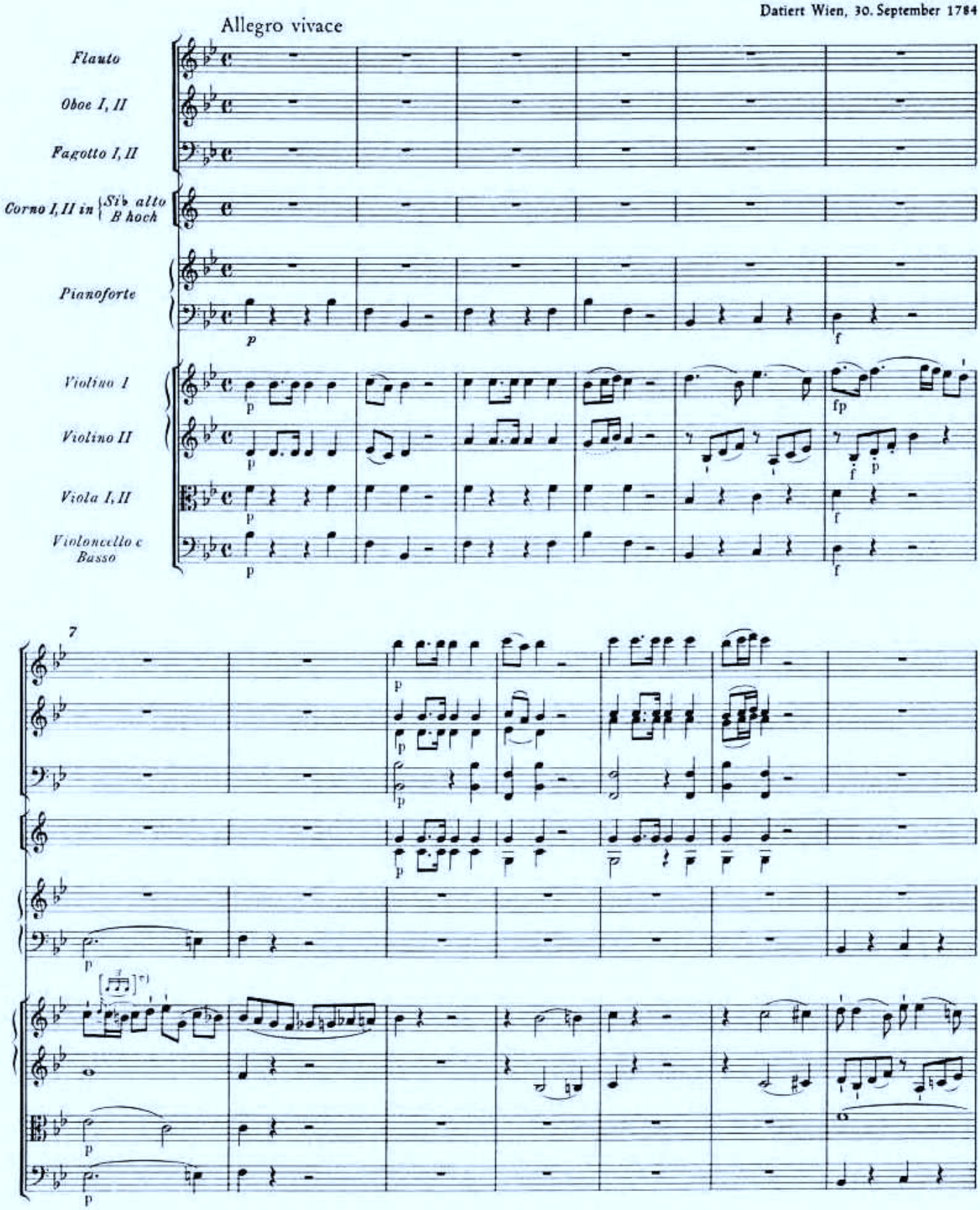

322
scendo
scendo
scendo
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.


329
ob. I, II
p
pizz.
338
f
a 2
coll' arco

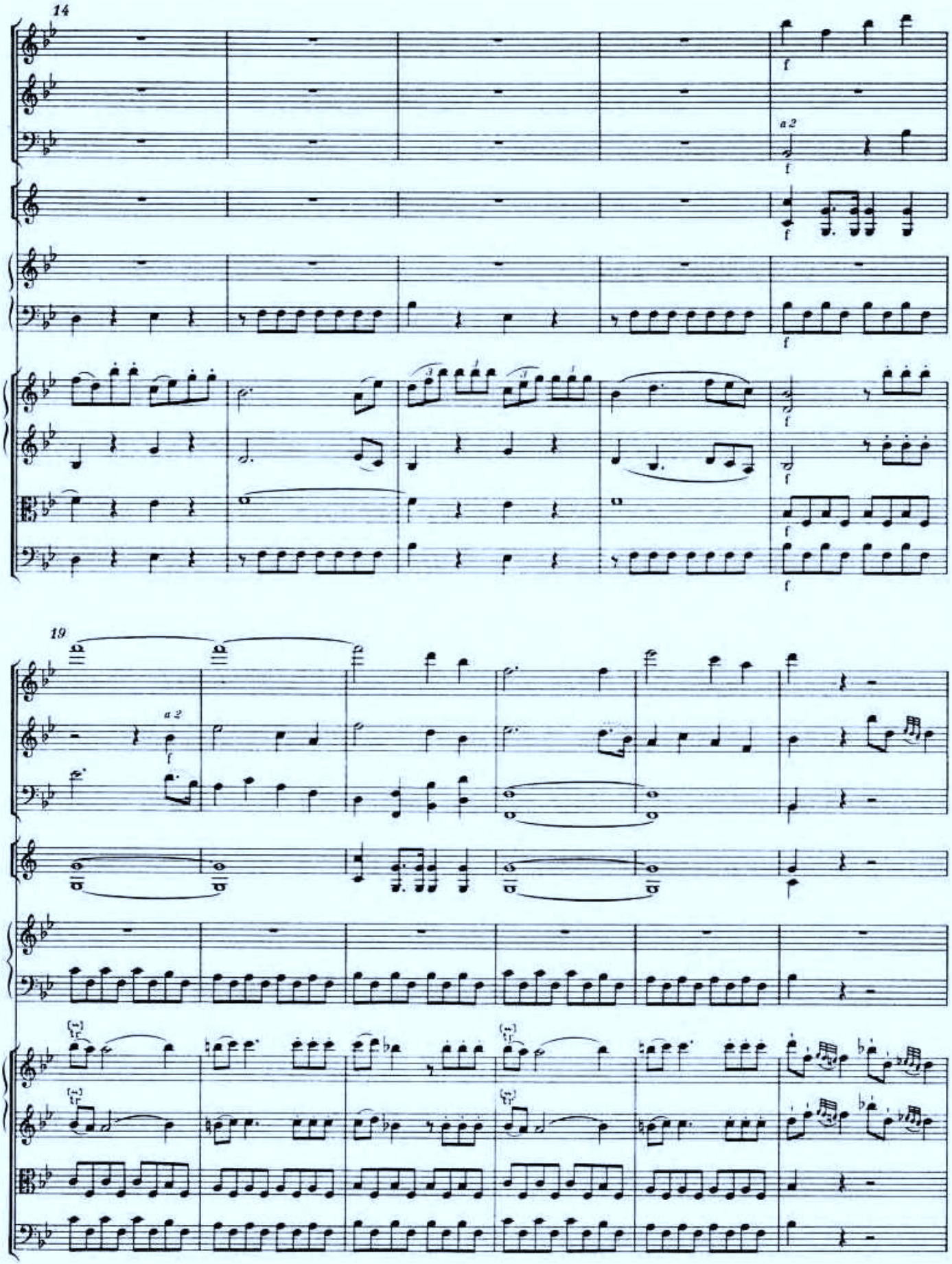
Konzert in B

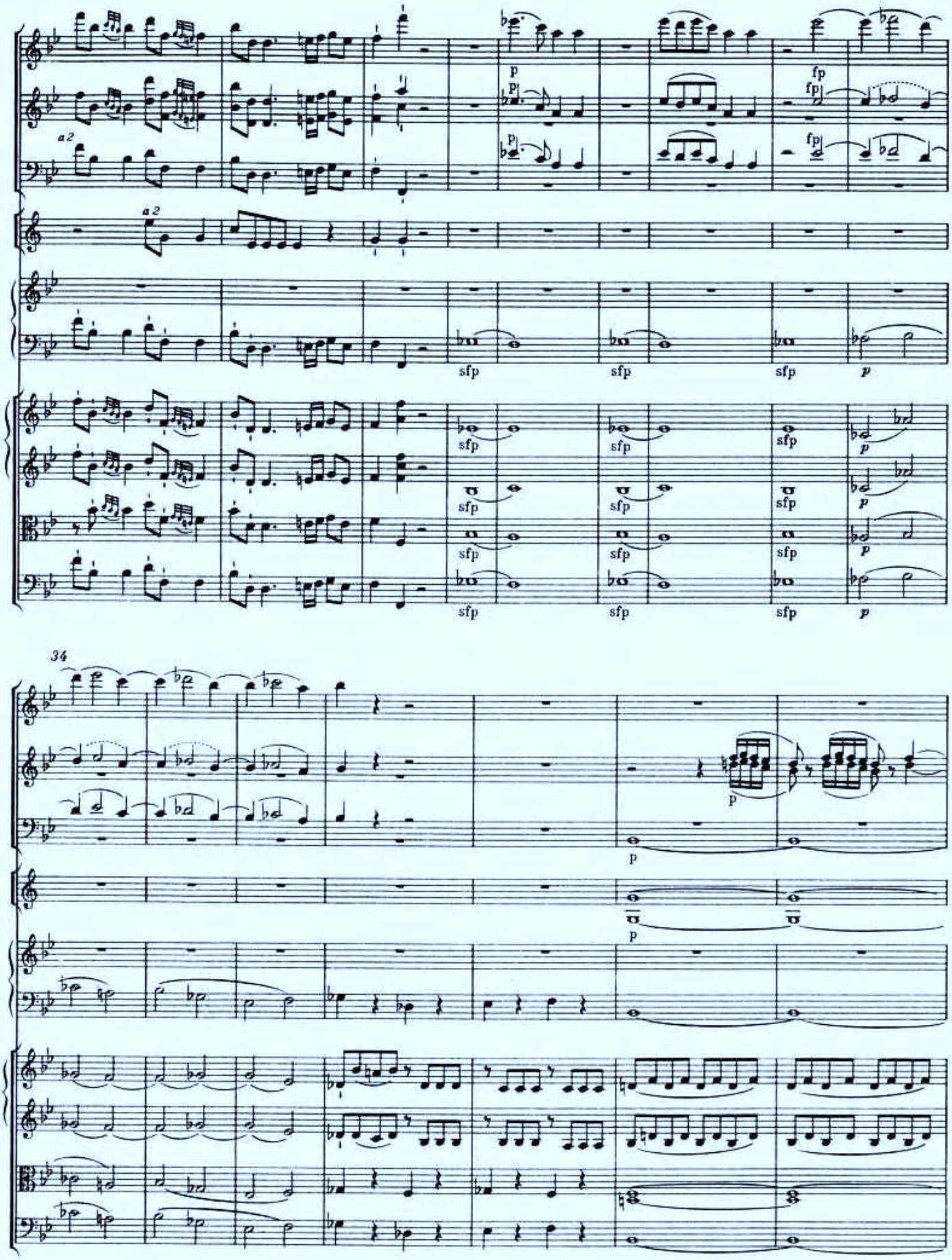
KV 456

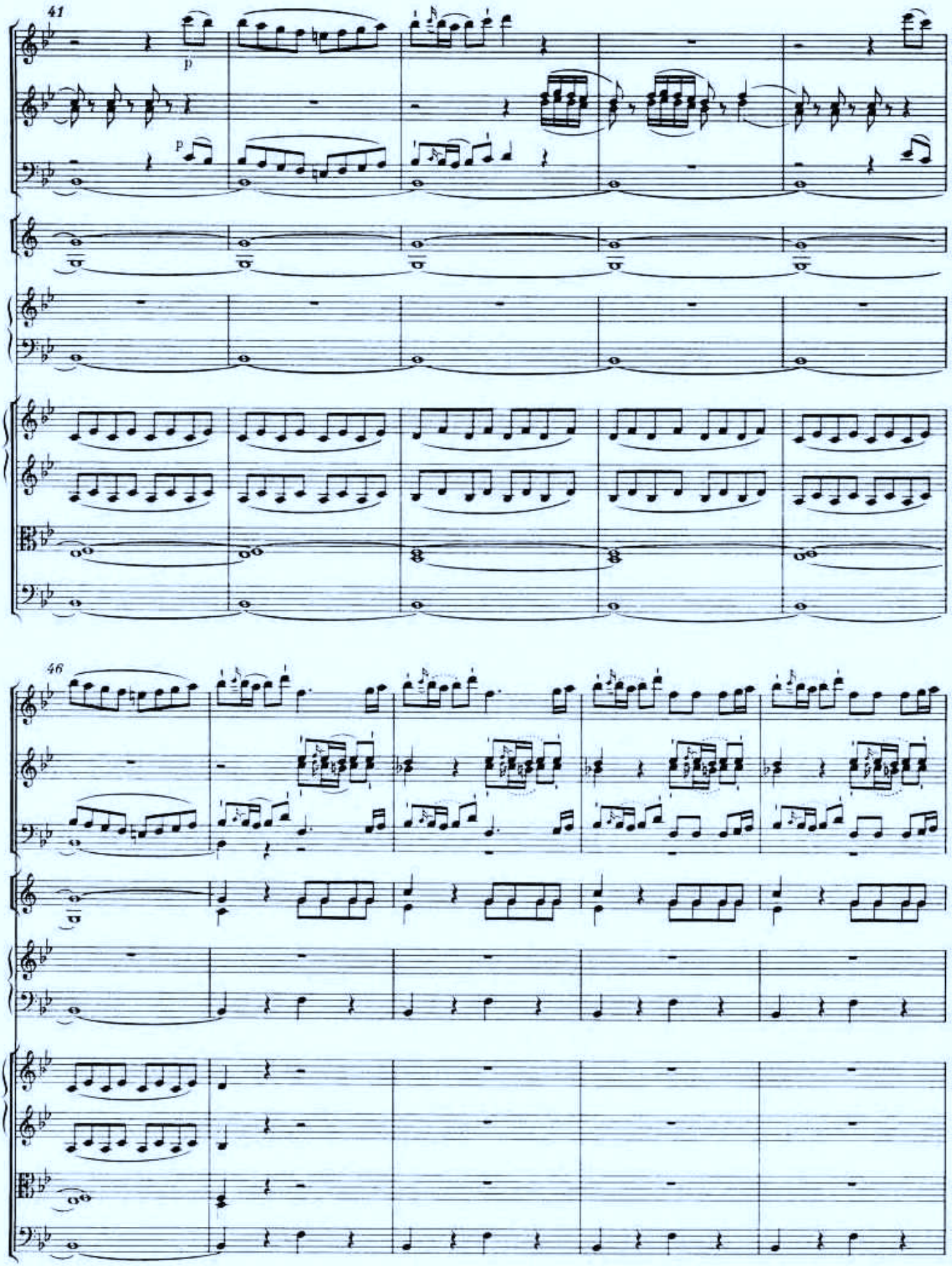
Datiert Wien, 30. September 1784

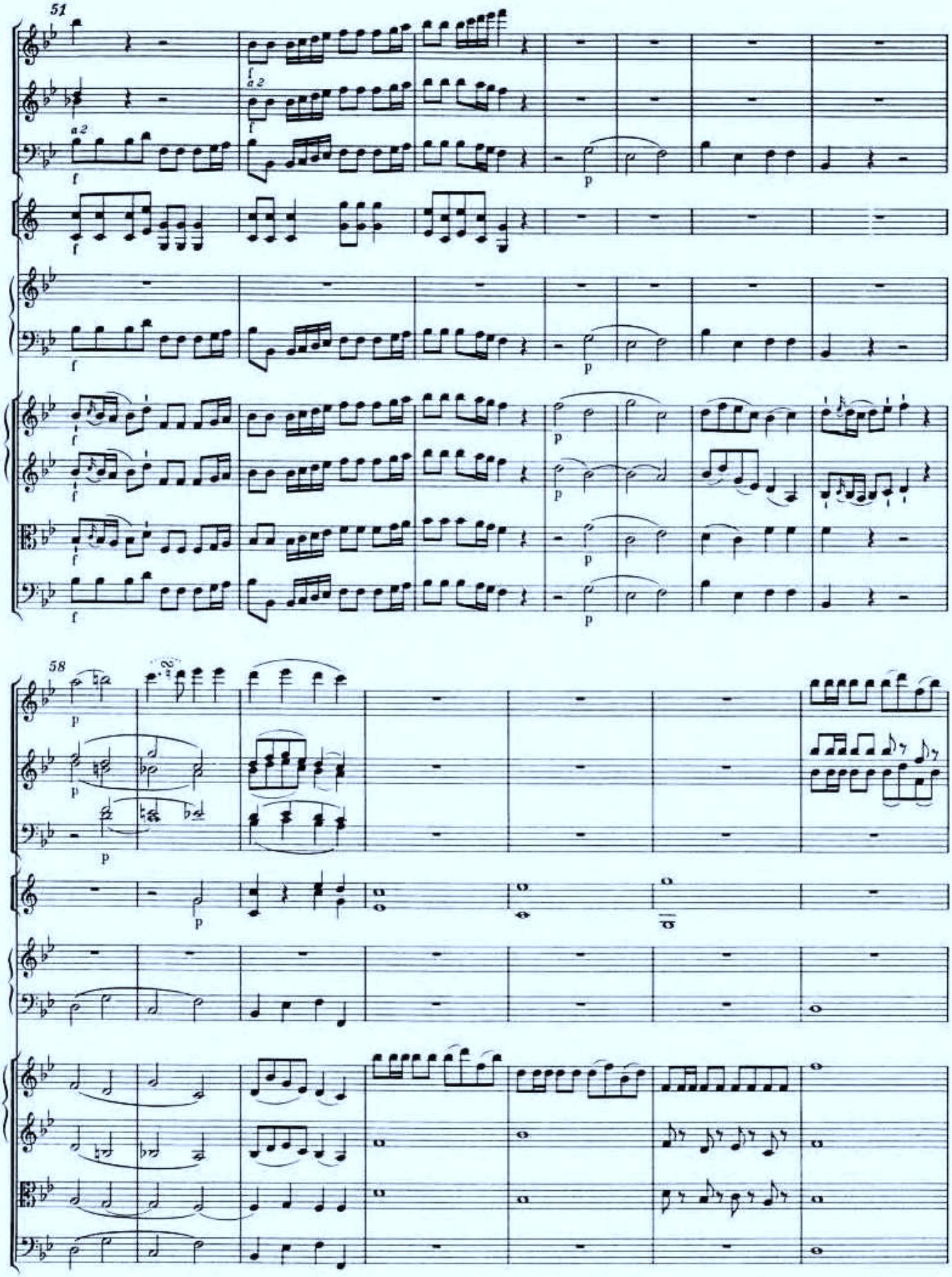


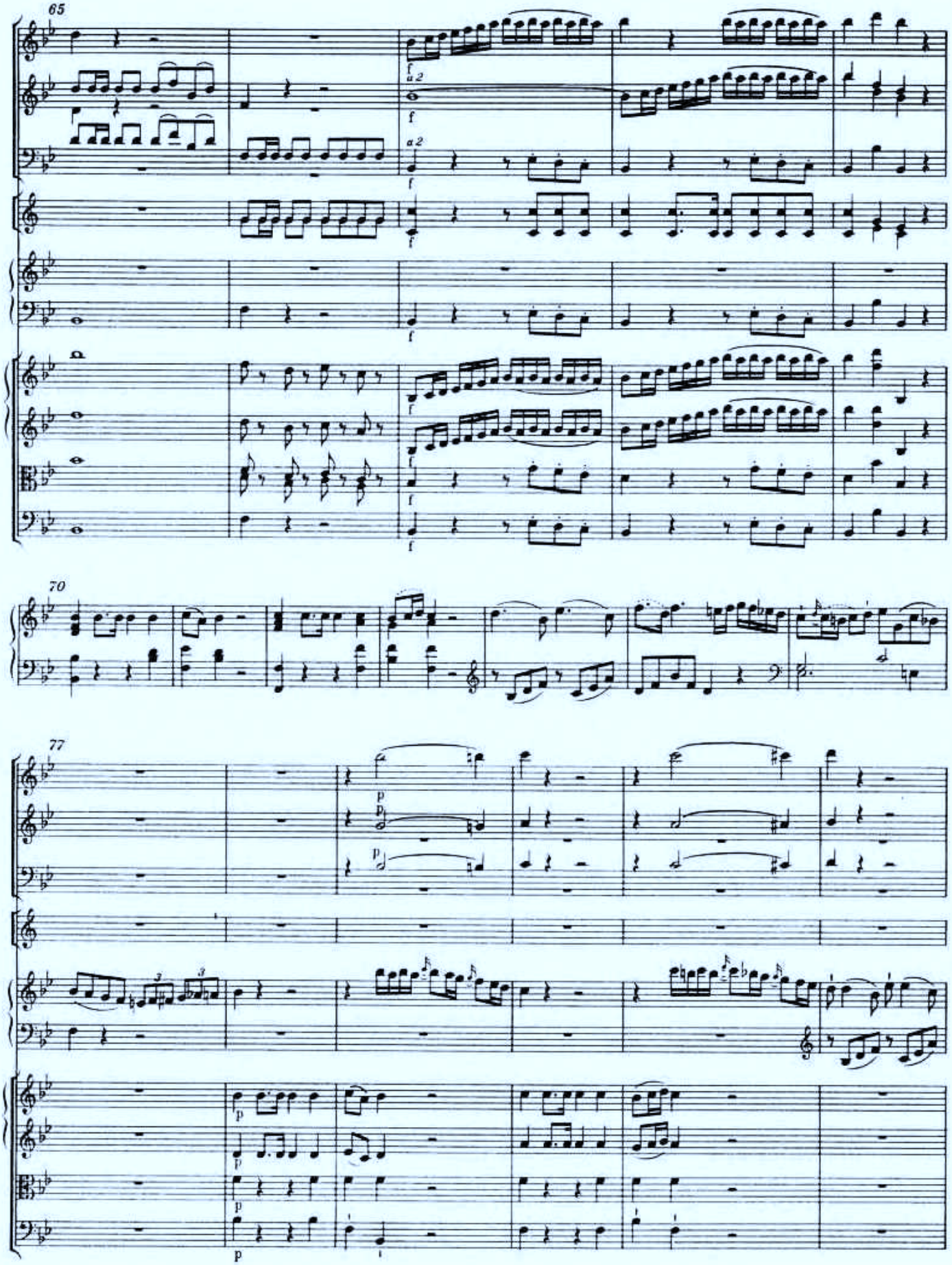
*) T. 7. Violine I: die Figur ist hier und im folgenden in allen Instrumenten wie angegeben triolisch auszuführen.

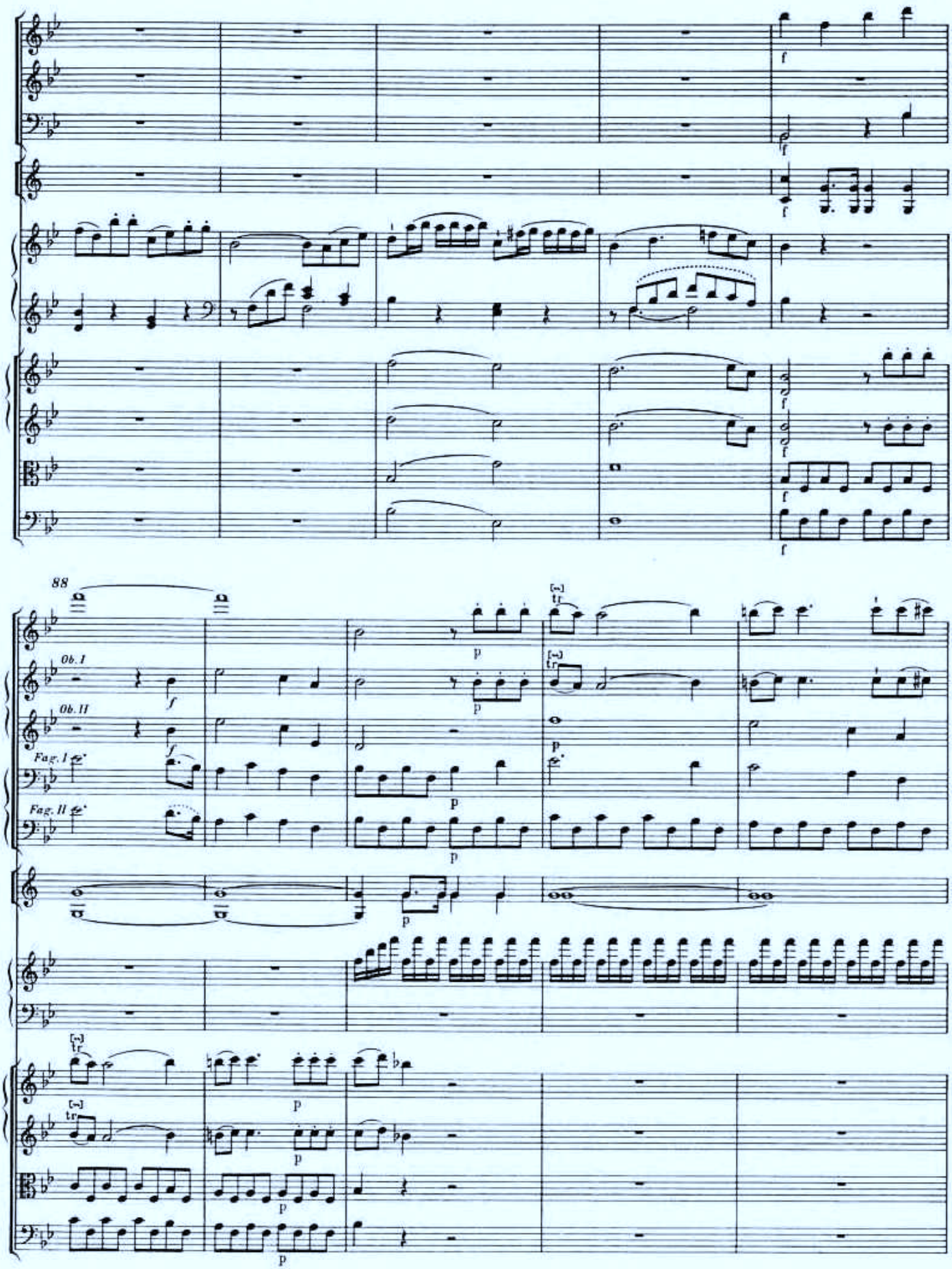

14
a 2
19
a 2

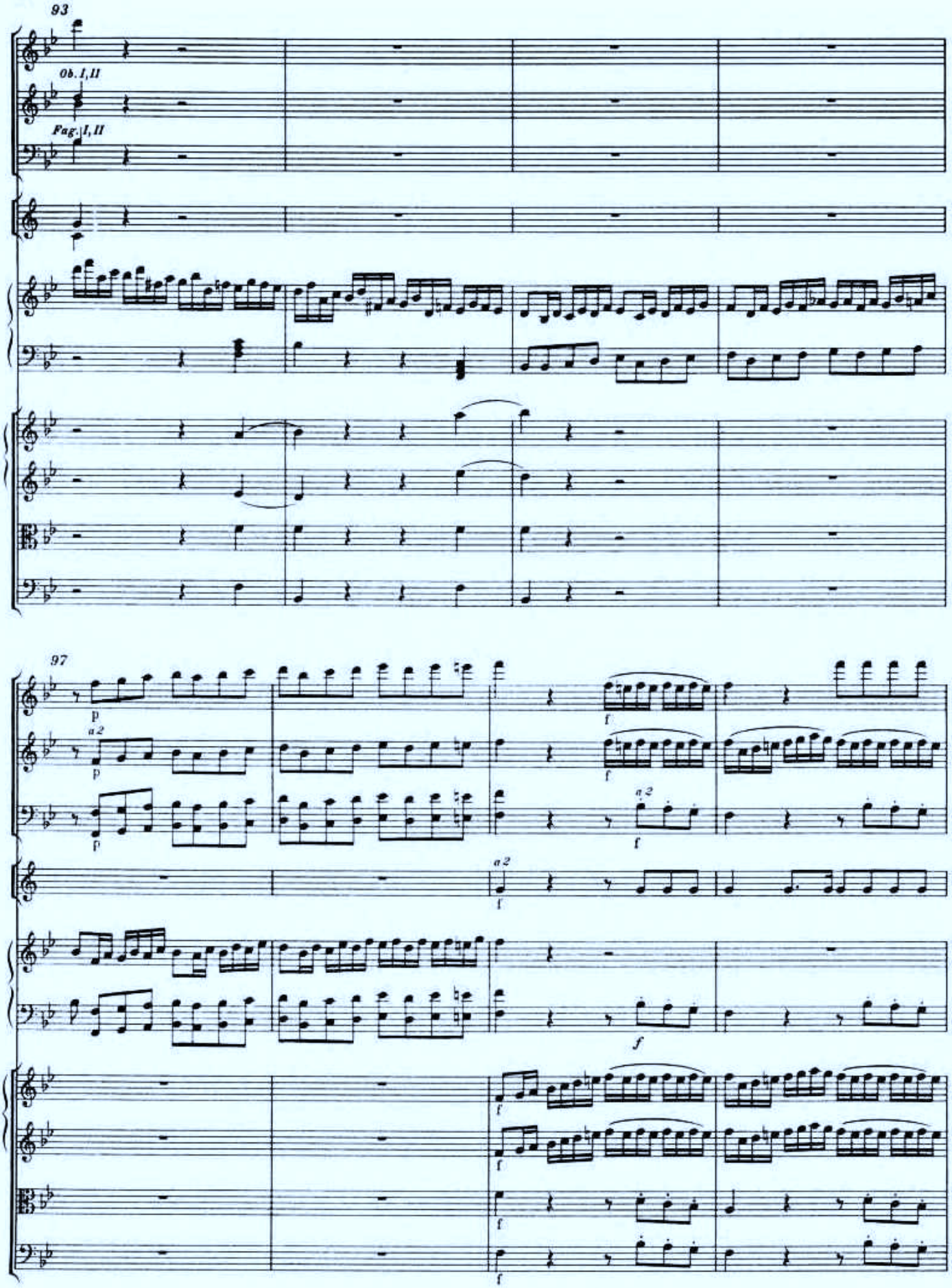

a 2
a 2
p
fp
sfp
34

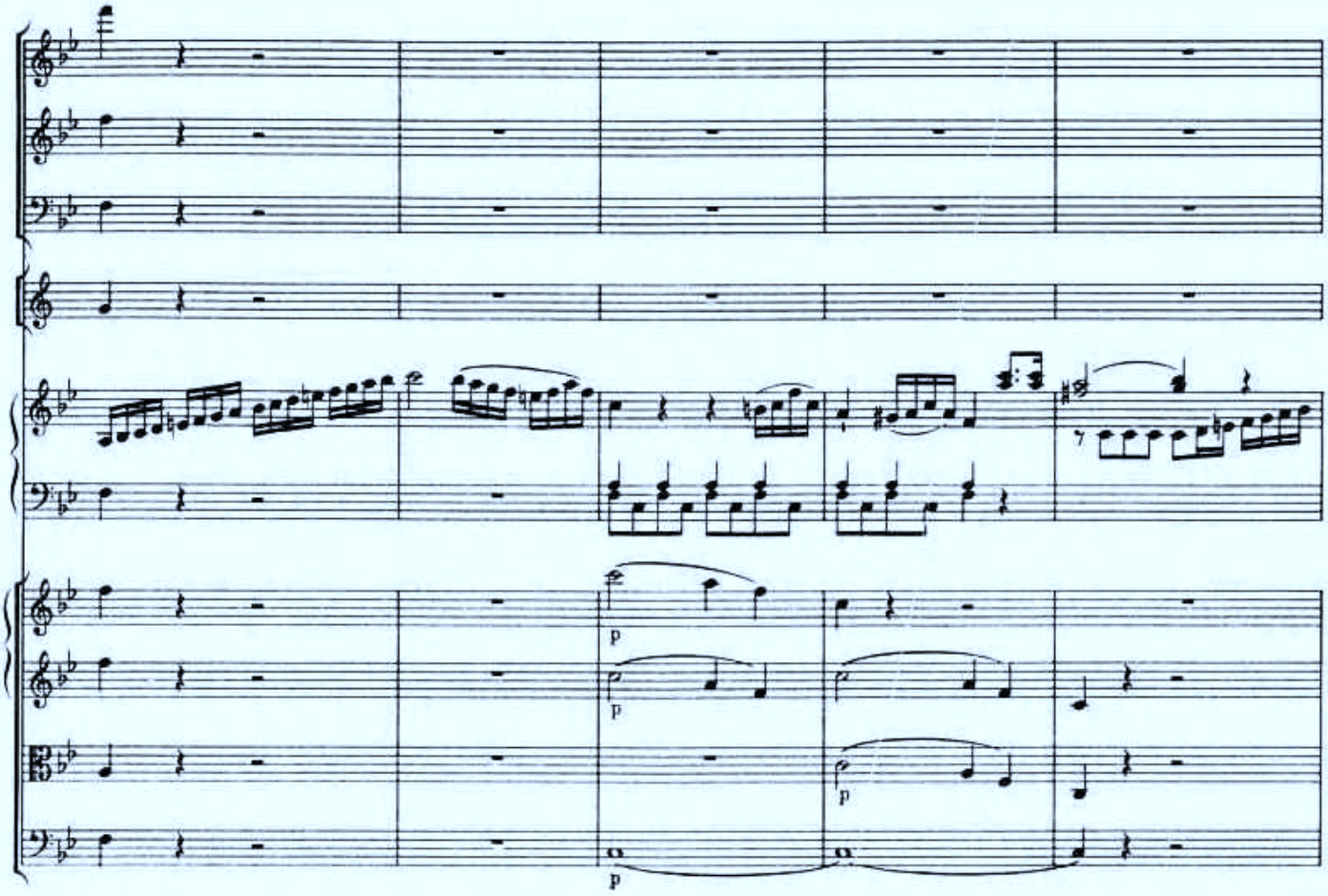

41
p
p
46


51
a 2
f
p
58

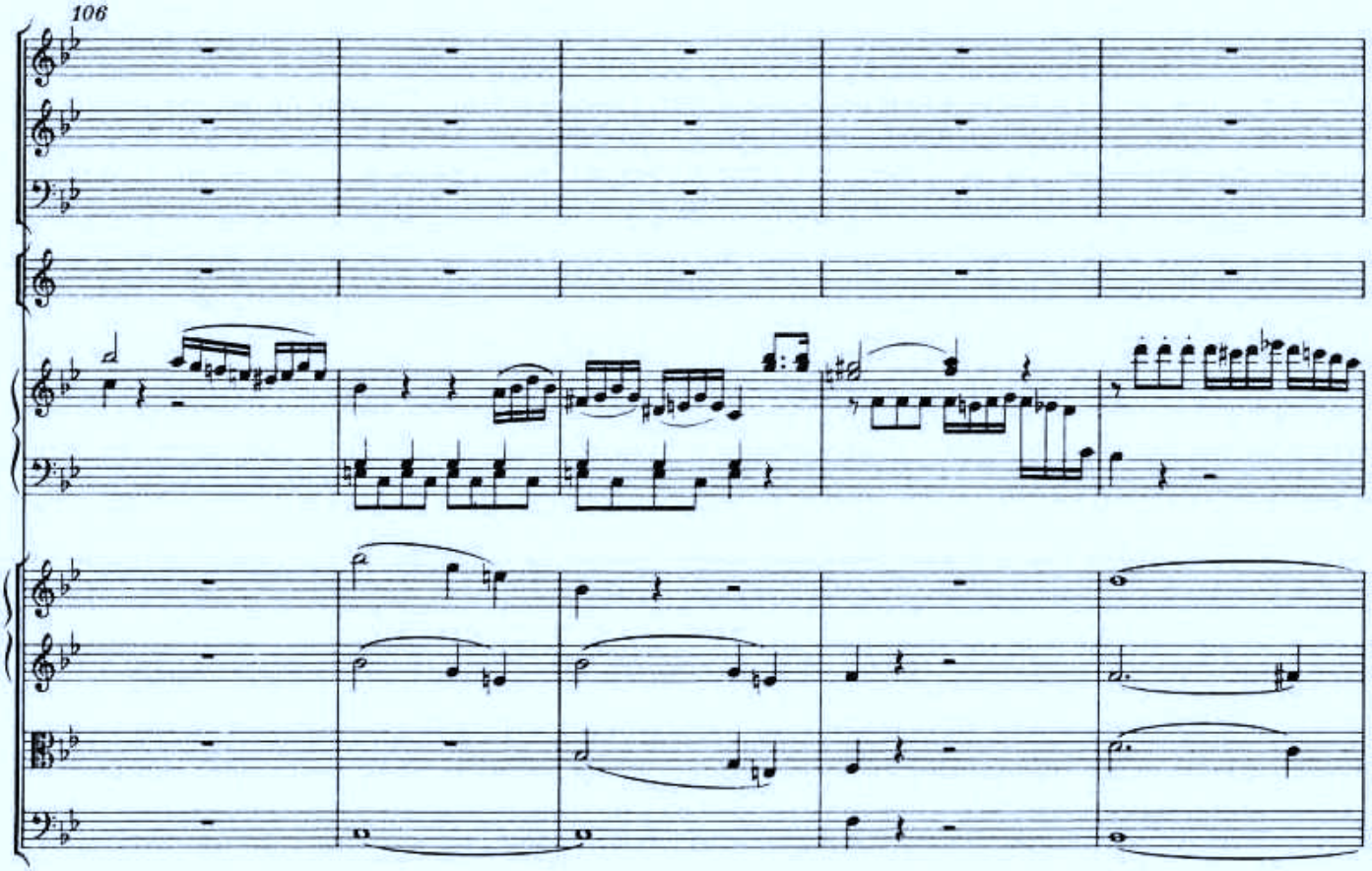

65
a 2
f
70
77
p

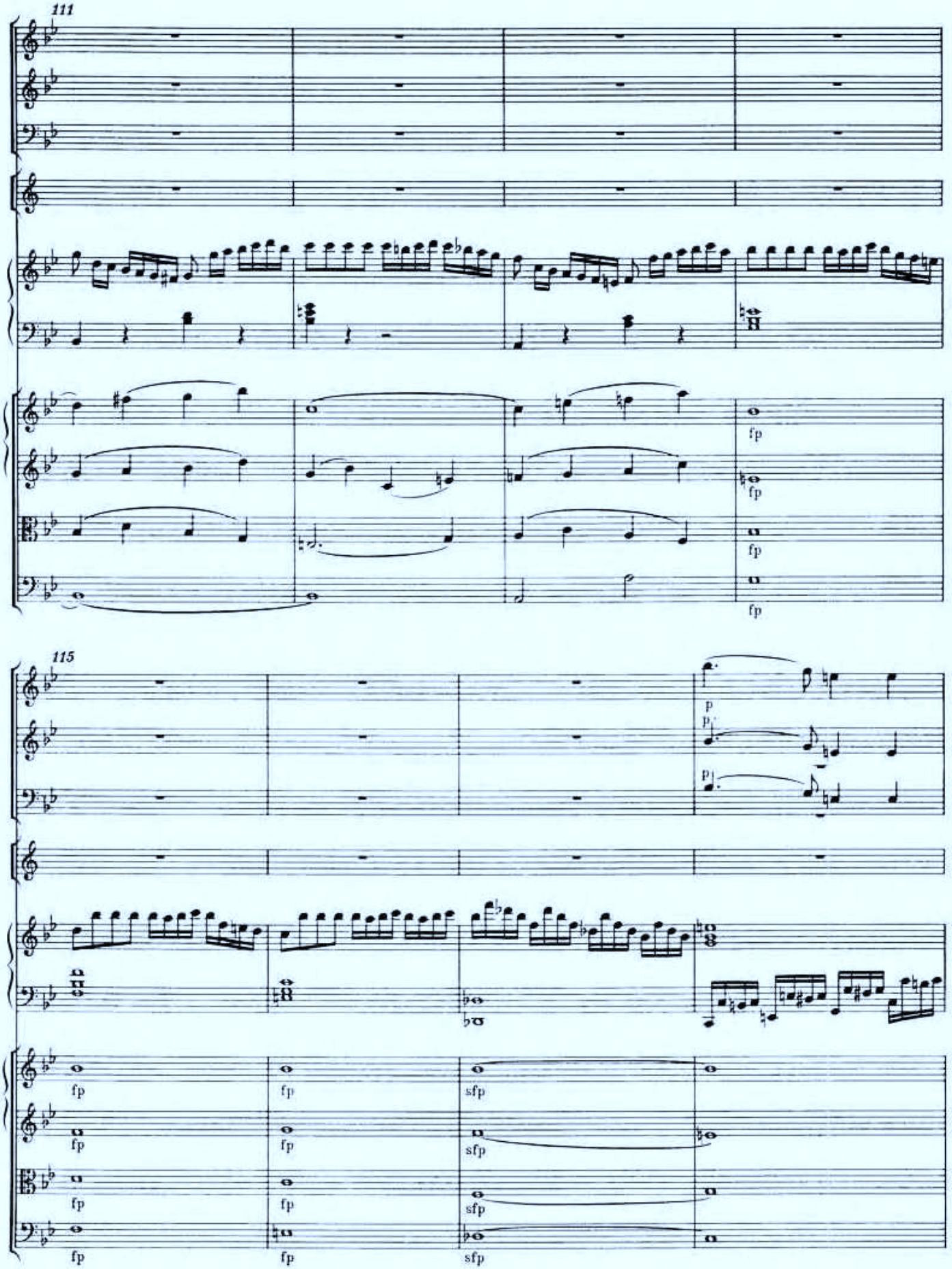

88
Ob. I
Ob. II
Fag. I
Fag. II

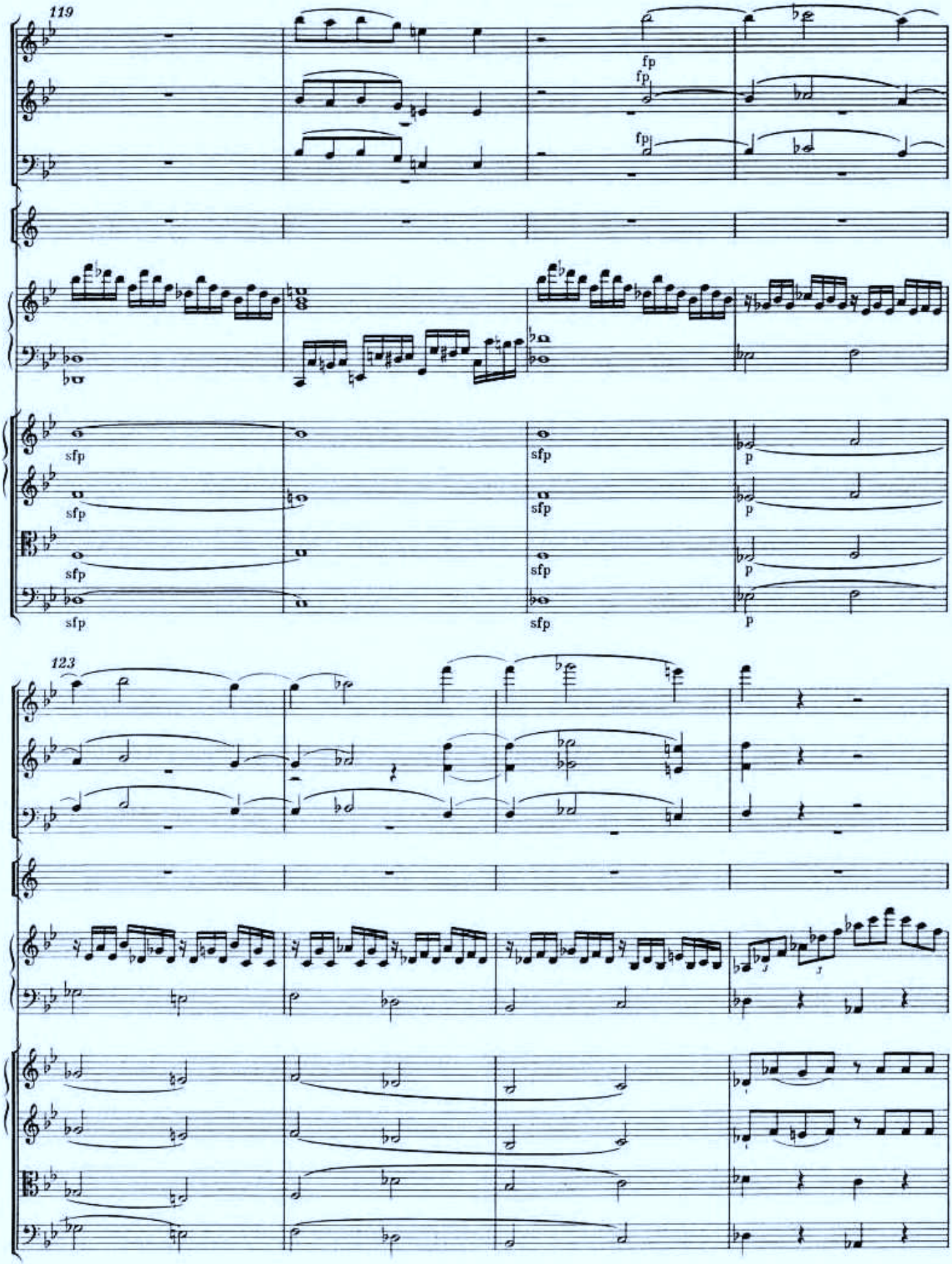

93
Ob. I, II
Fag. I, II
97
p
a 2
f

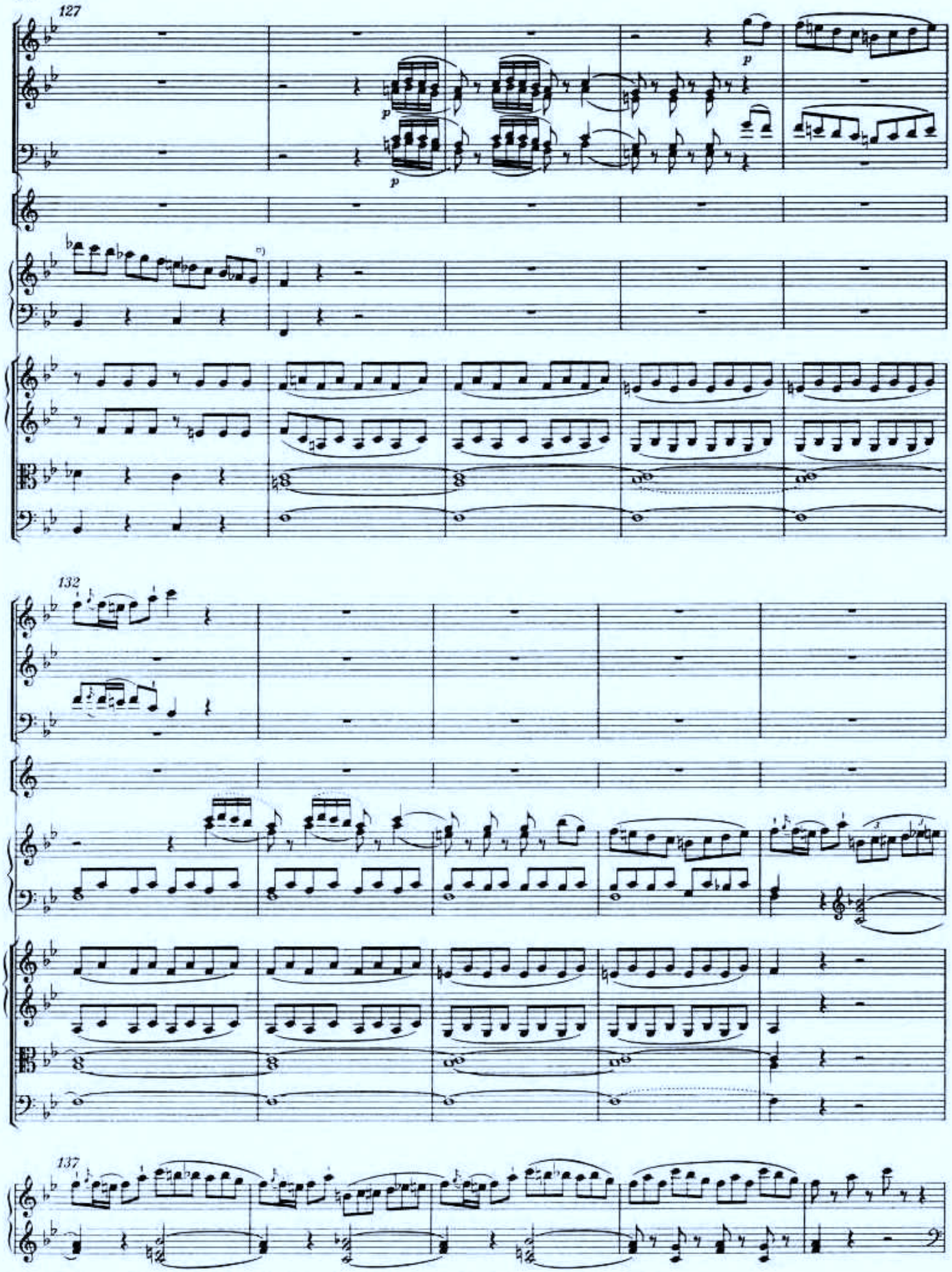


106

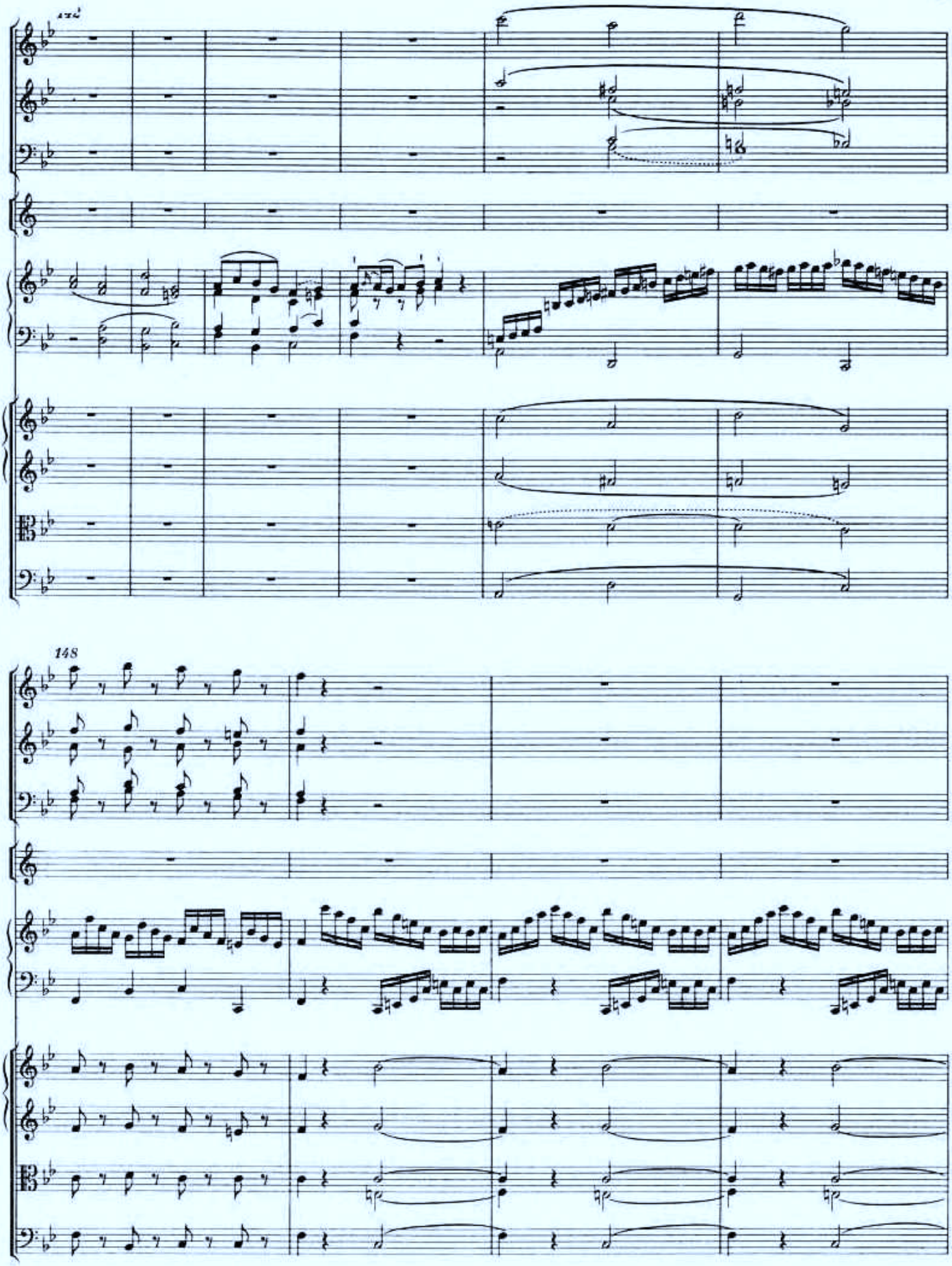


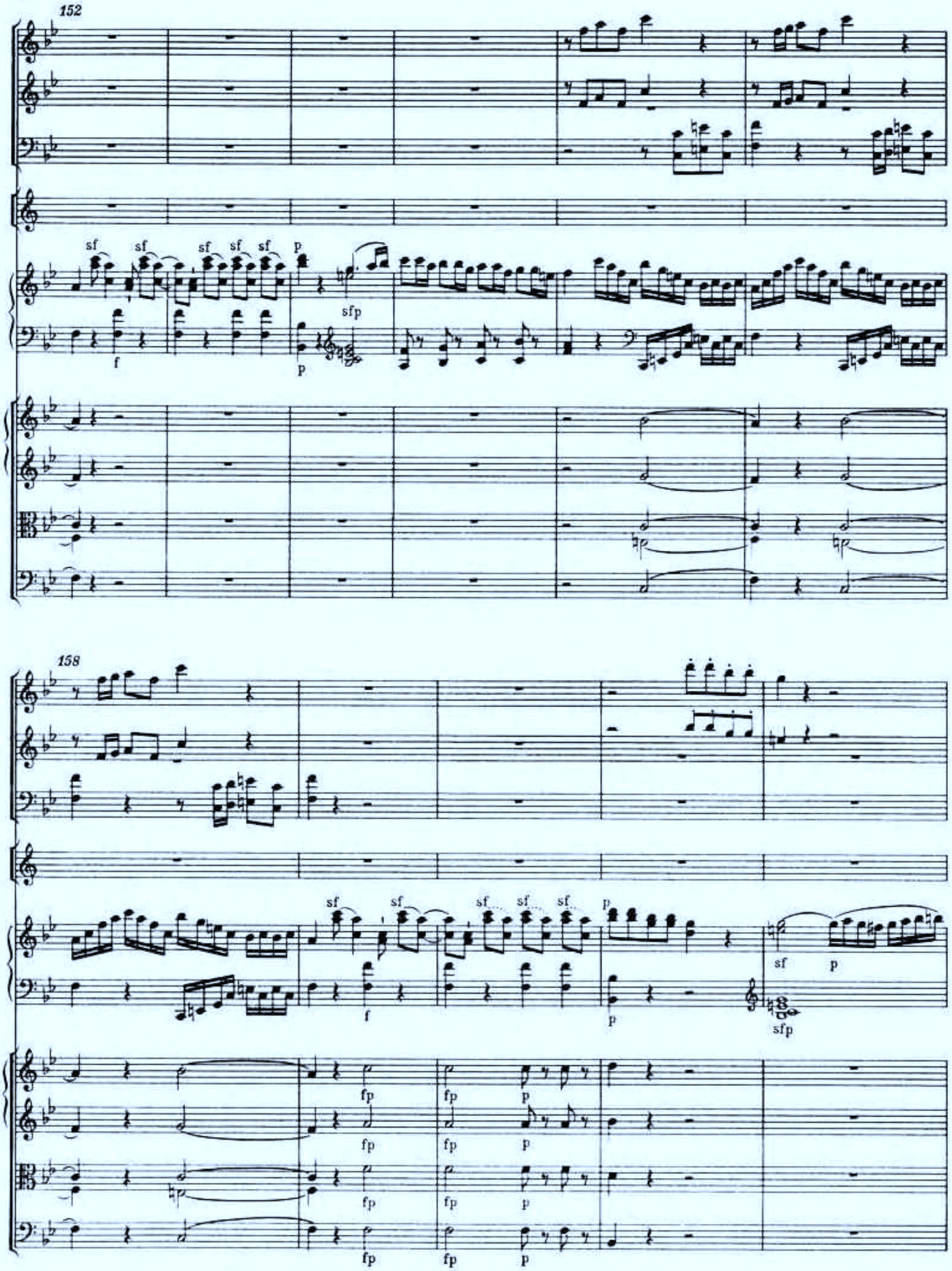

111
fp
fp
fp
fp
115
p
p
p
fp
fp
sfp
fp
fp
sfp
fp
fp
sfp
fp
fp
sfp

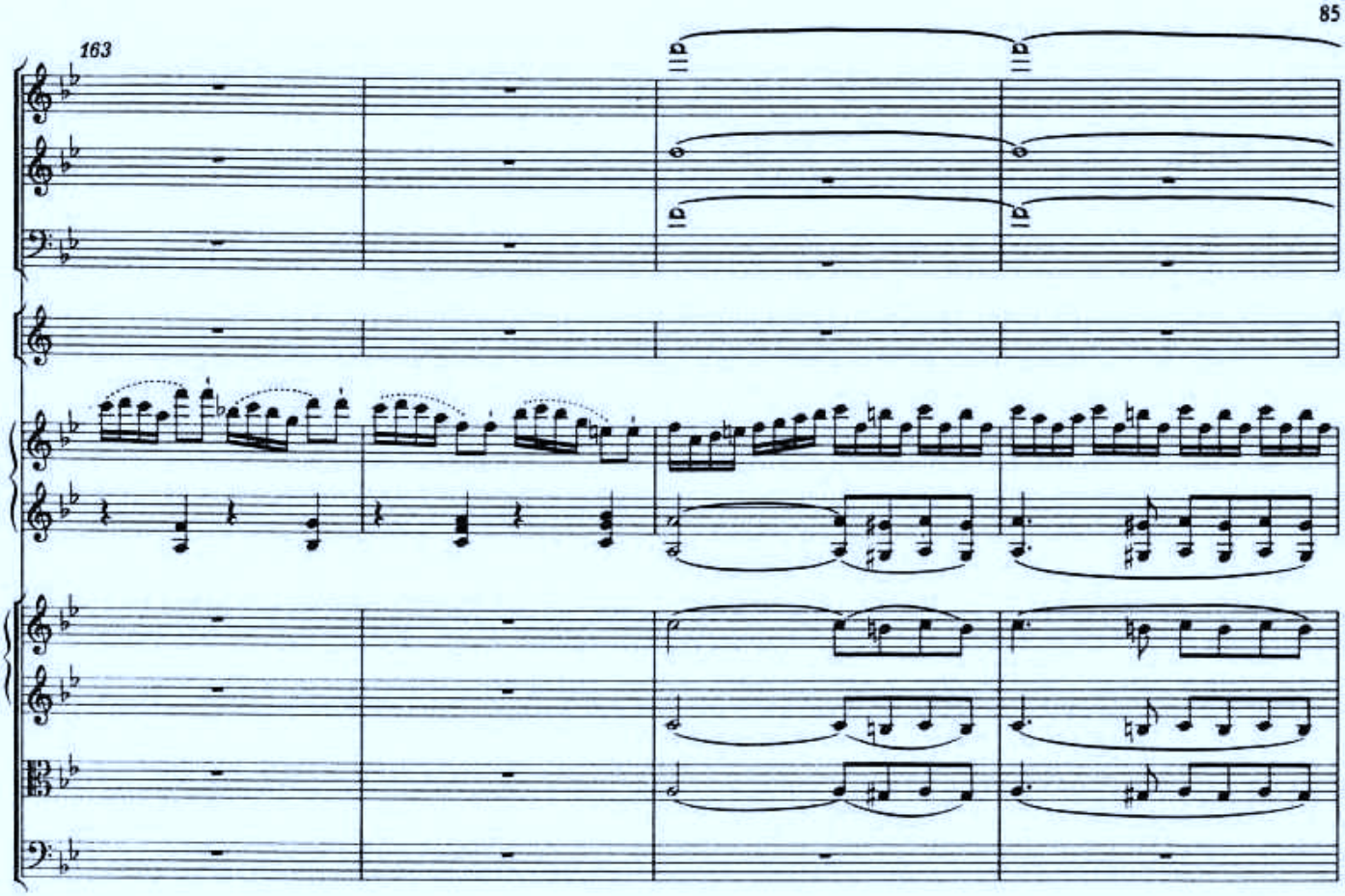

119
fp
fp
fp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
p
p
p
p
123

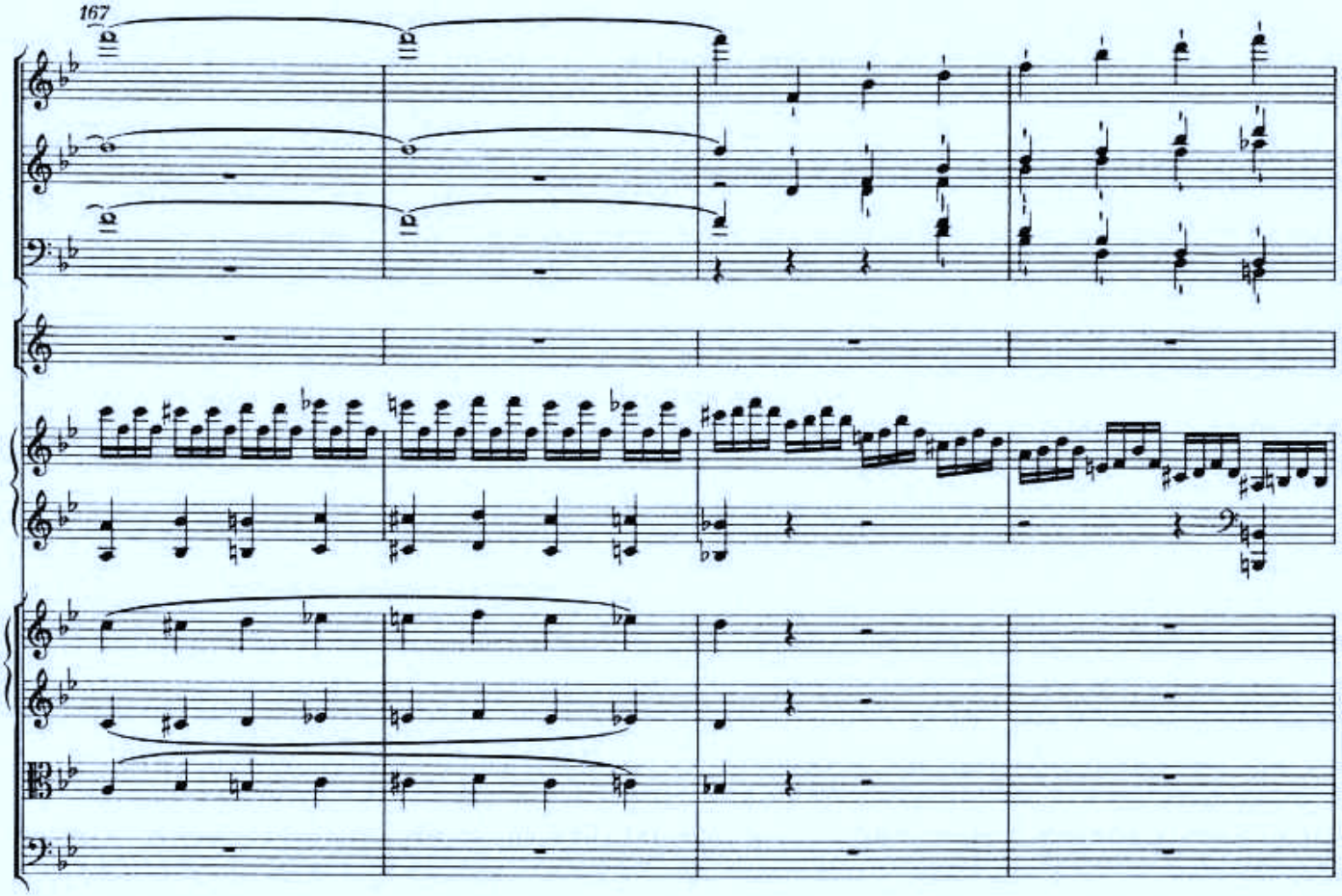


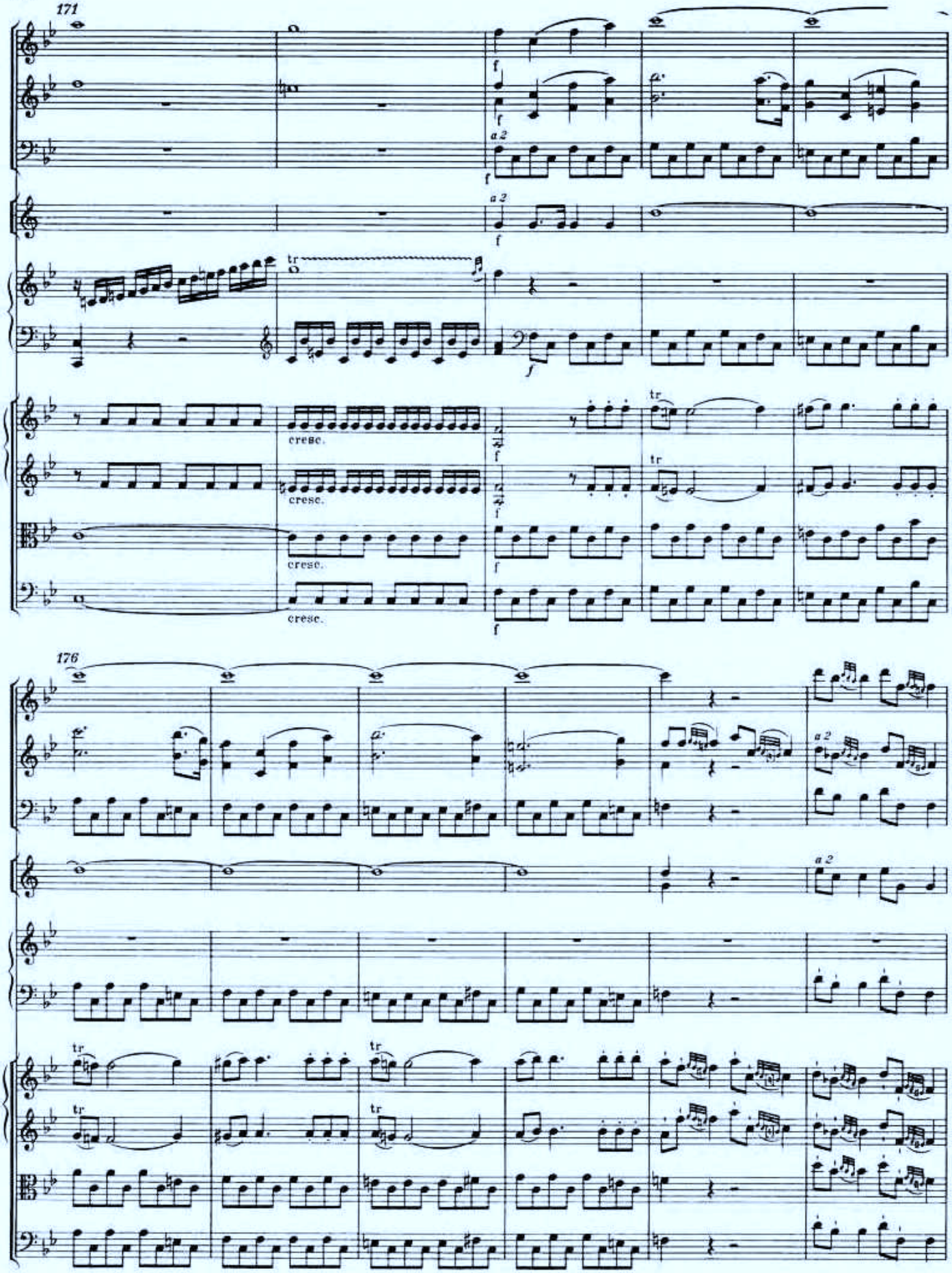
*) Zu T. 127 (auch zum Paralleltakt 284) im oberen System des Klaviers vgl. Vorwort, S. XV f., und Krit. Bericht.

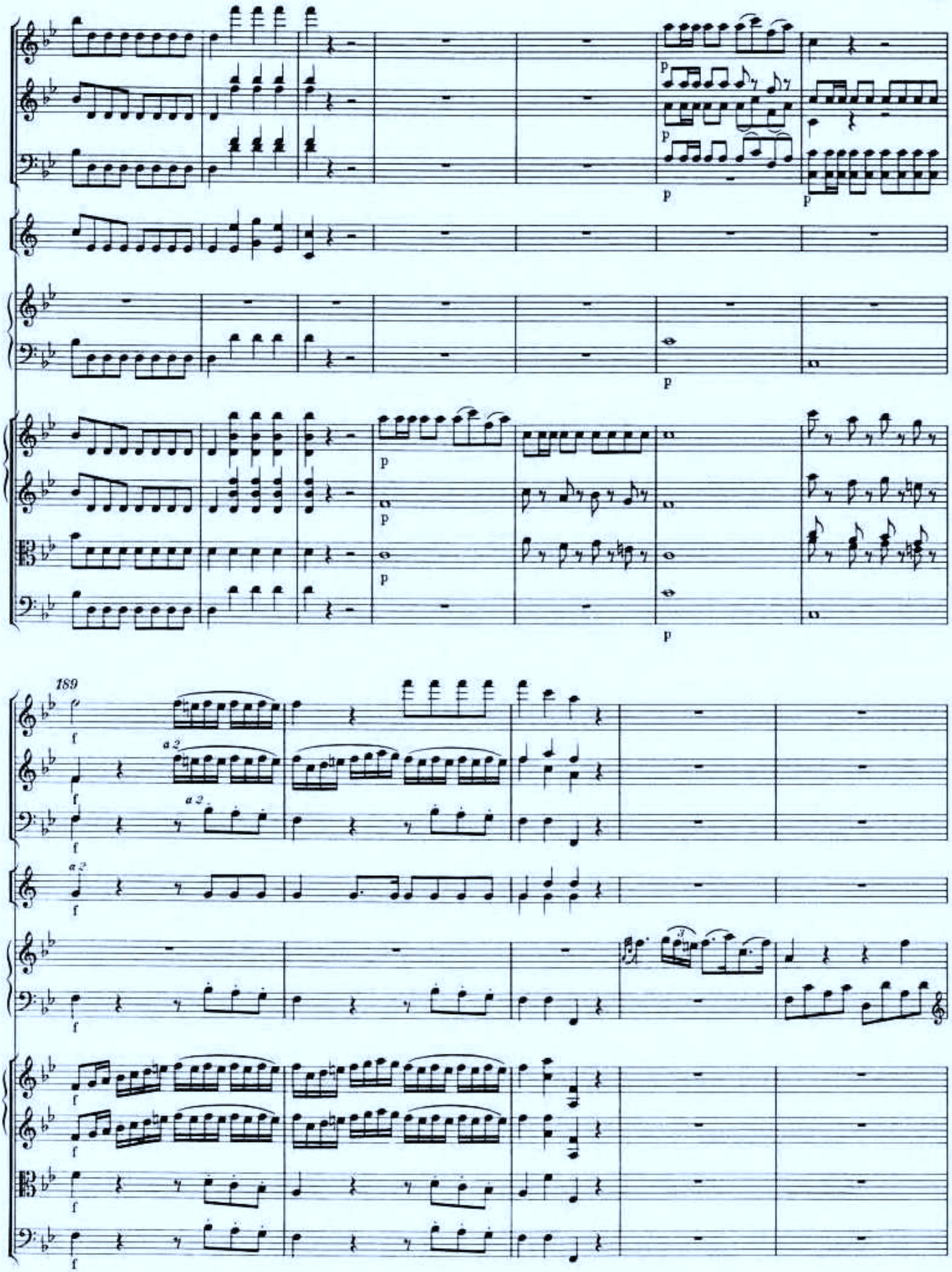

148

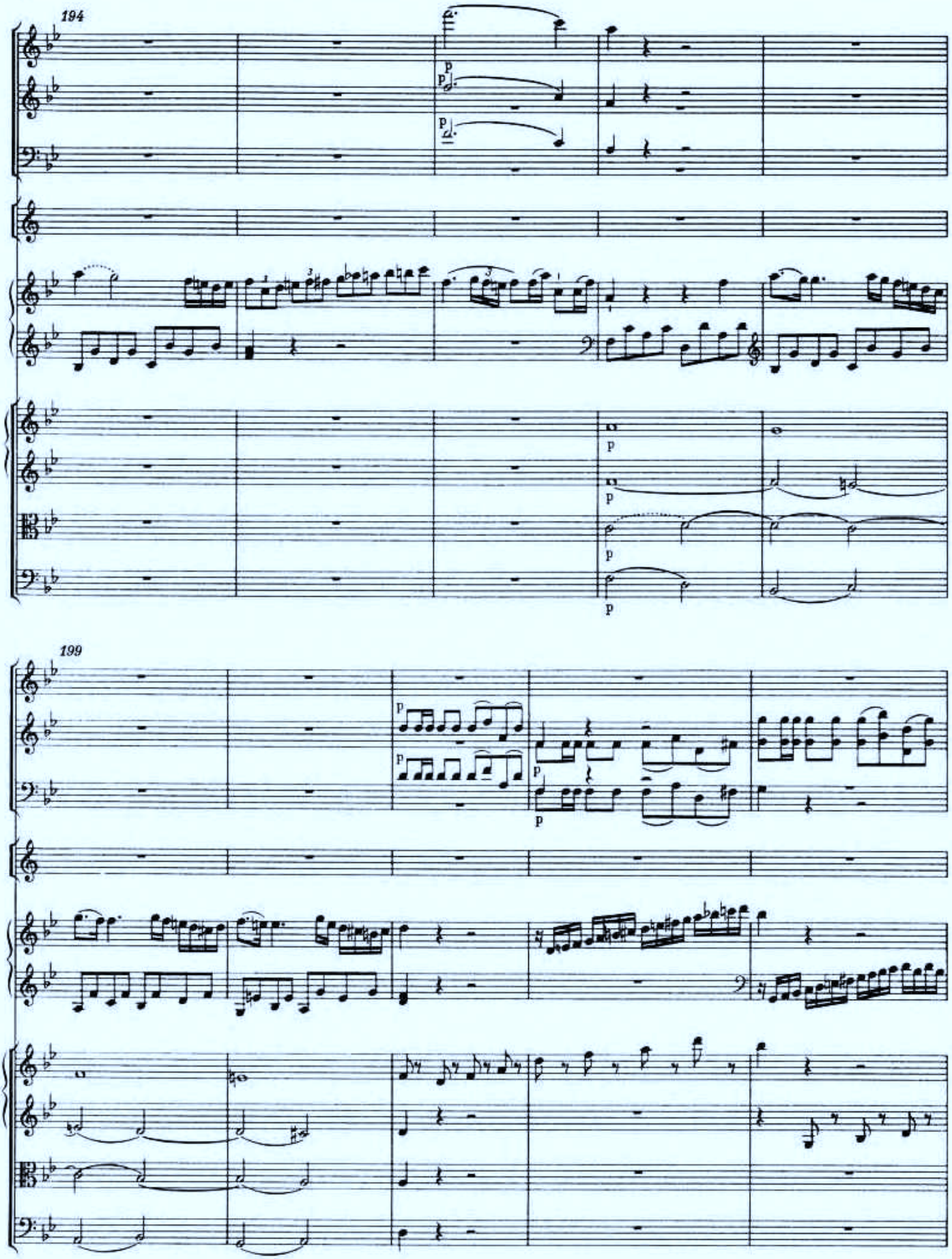

152
sf
f
p
sfp
158
fp

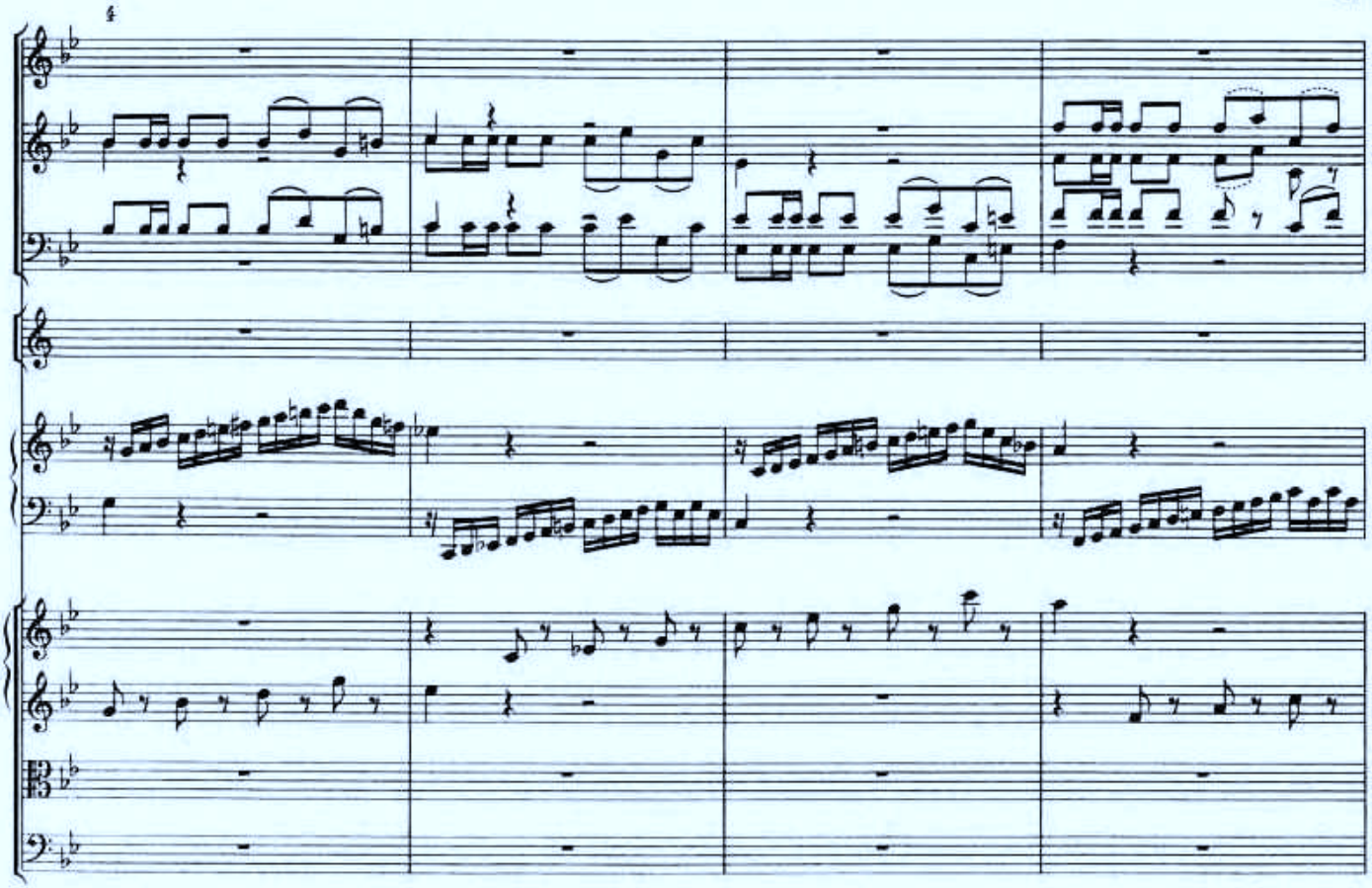

163

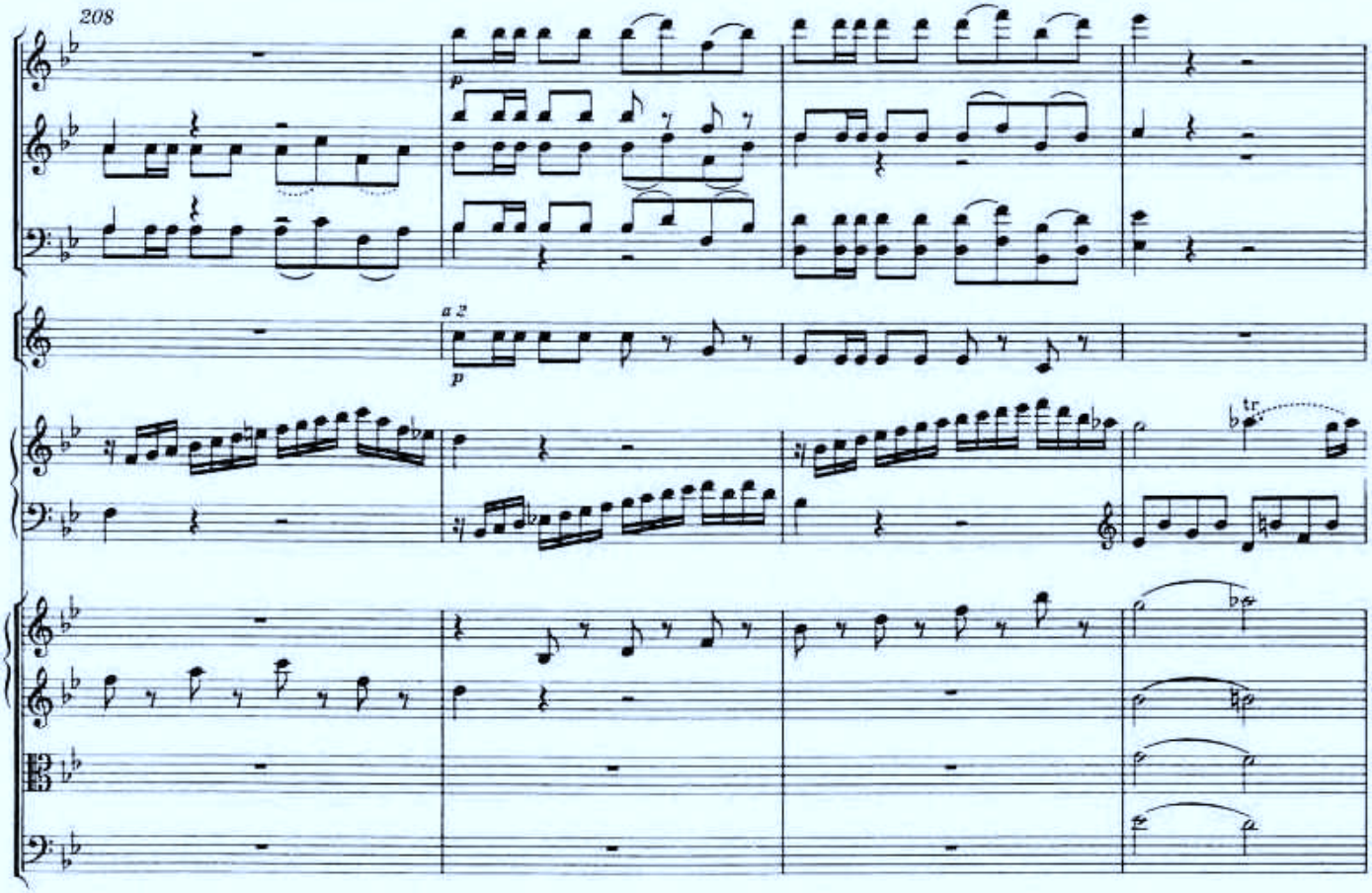

167

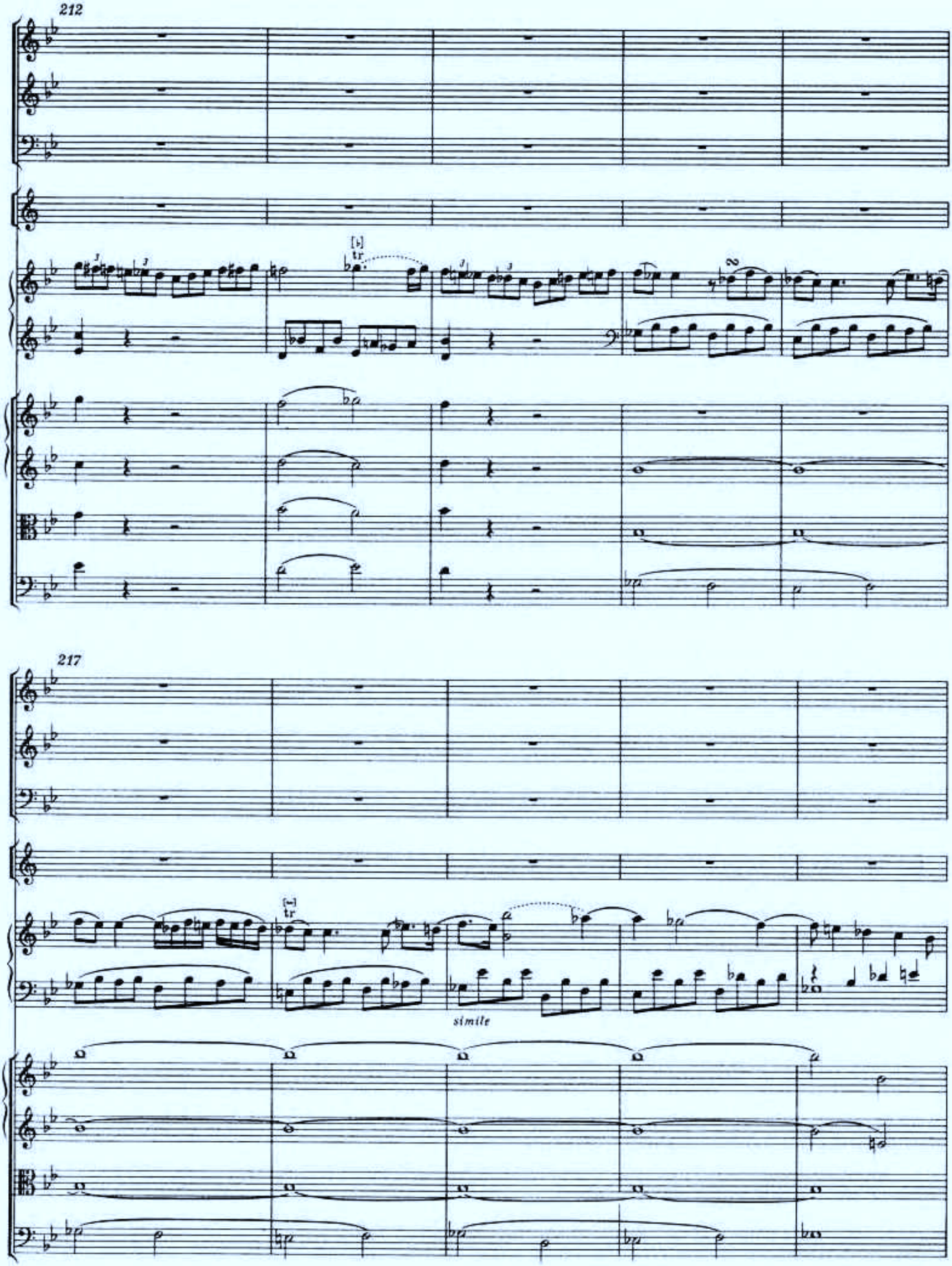

171
a 2
cresc.
176
a 2

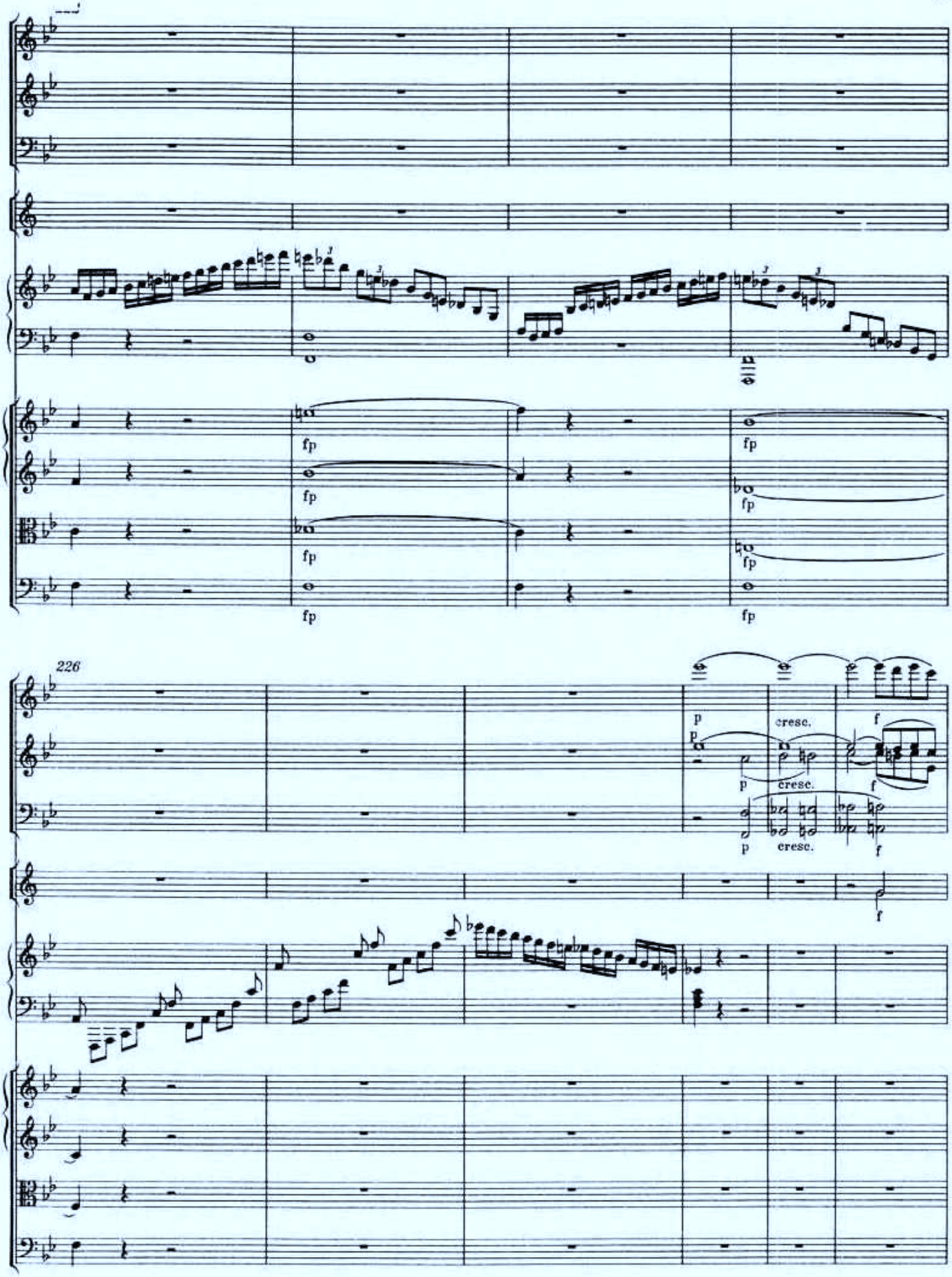

189
a 2
a 2
a 2

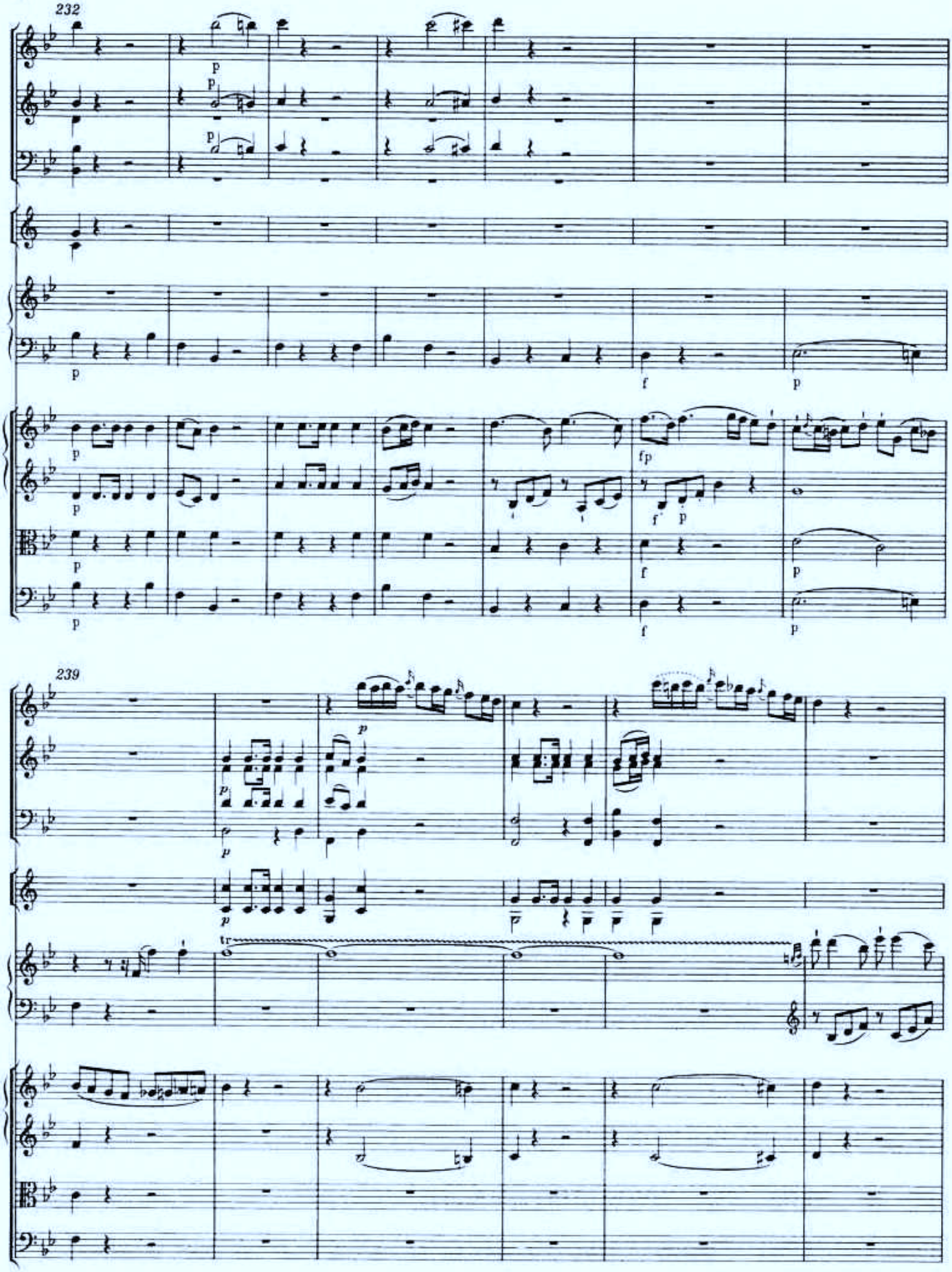

194
p
p
p
p
p
p
p
199
p
p
p
p

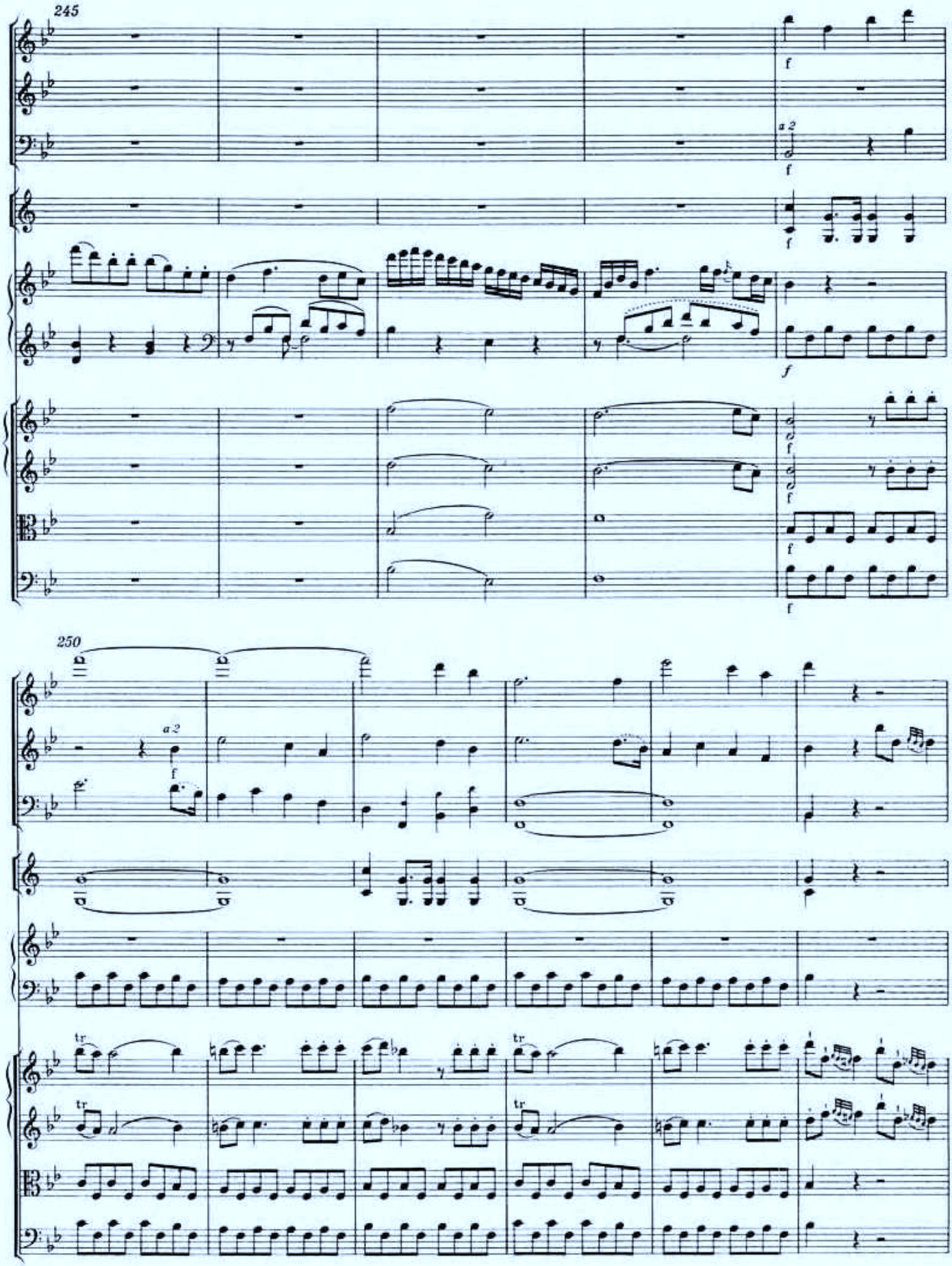


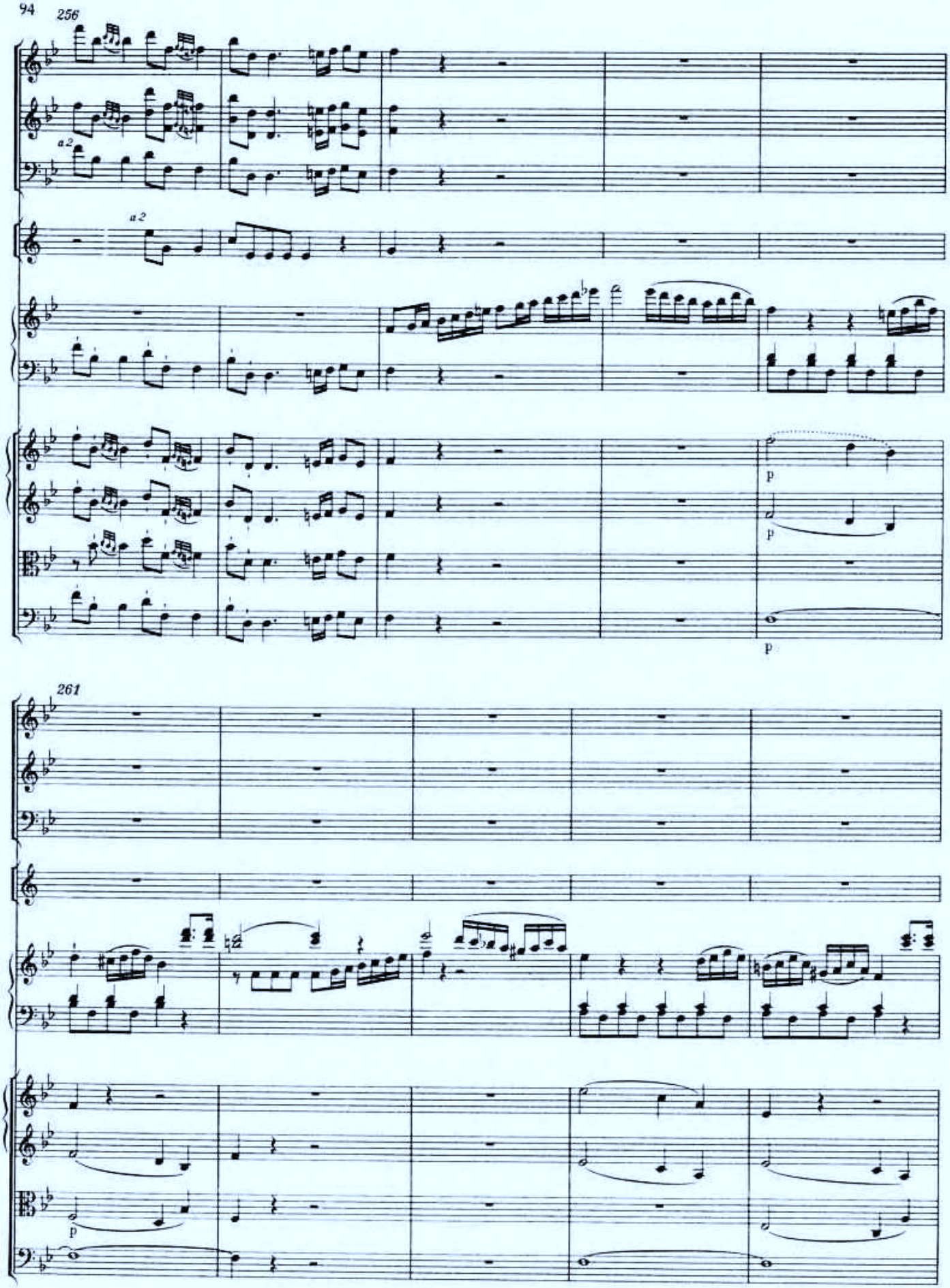

208
p
a 2
p
tr

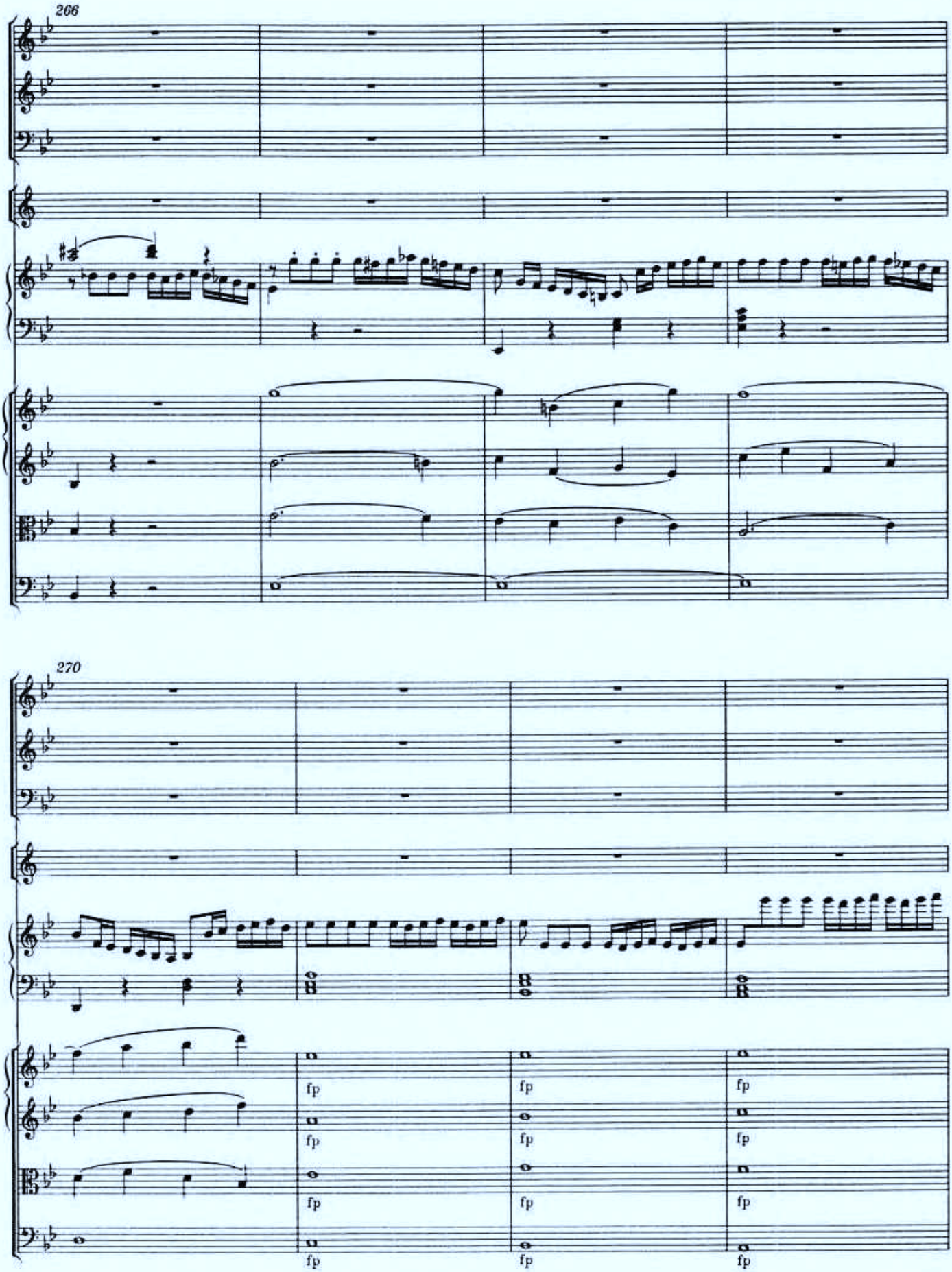

212
[♭]
tr
217
[~]
tr
simile

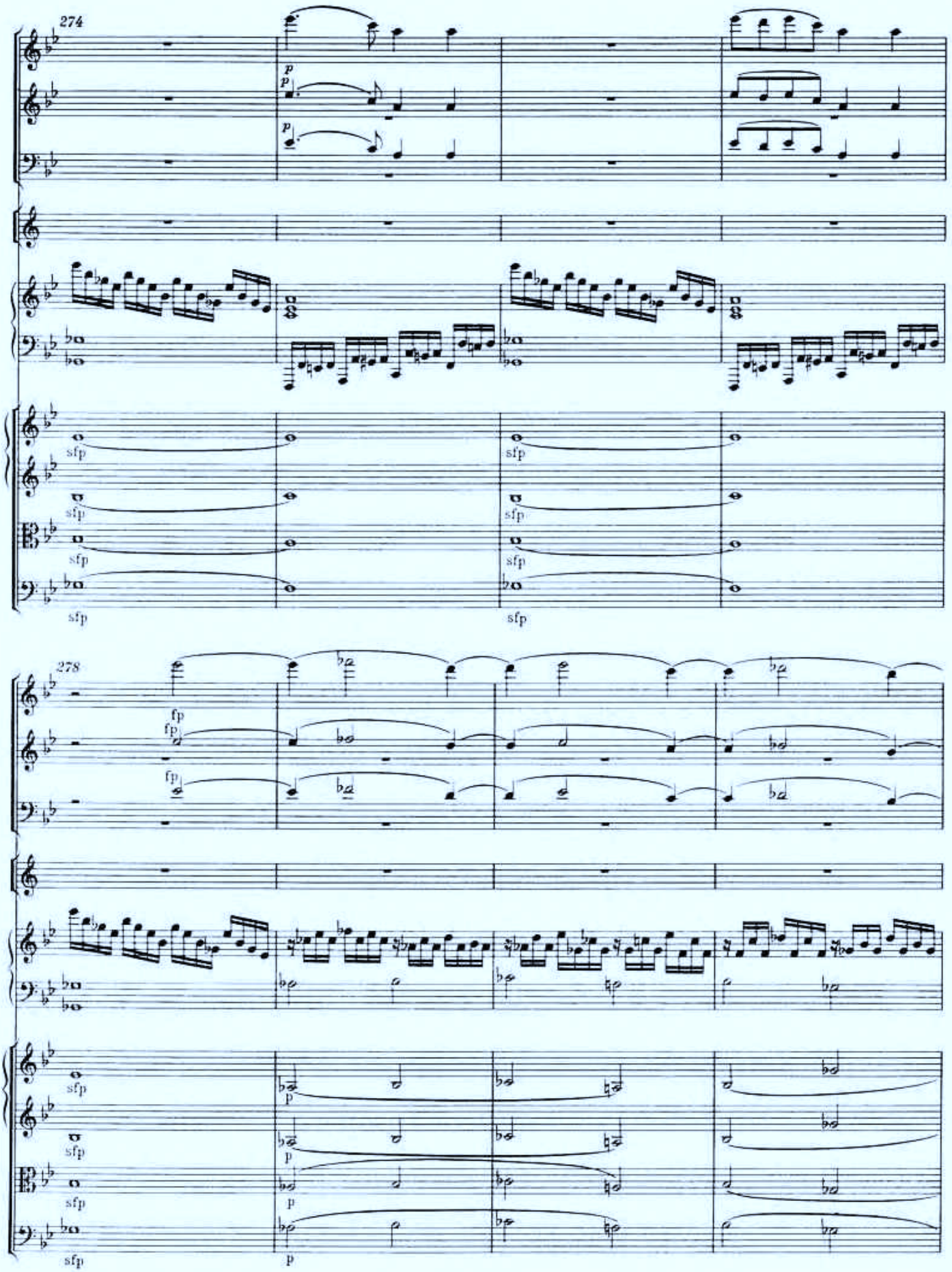

fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
226
p
p
cresc.
f
p
cresc.
f
p
cresc.
f
f

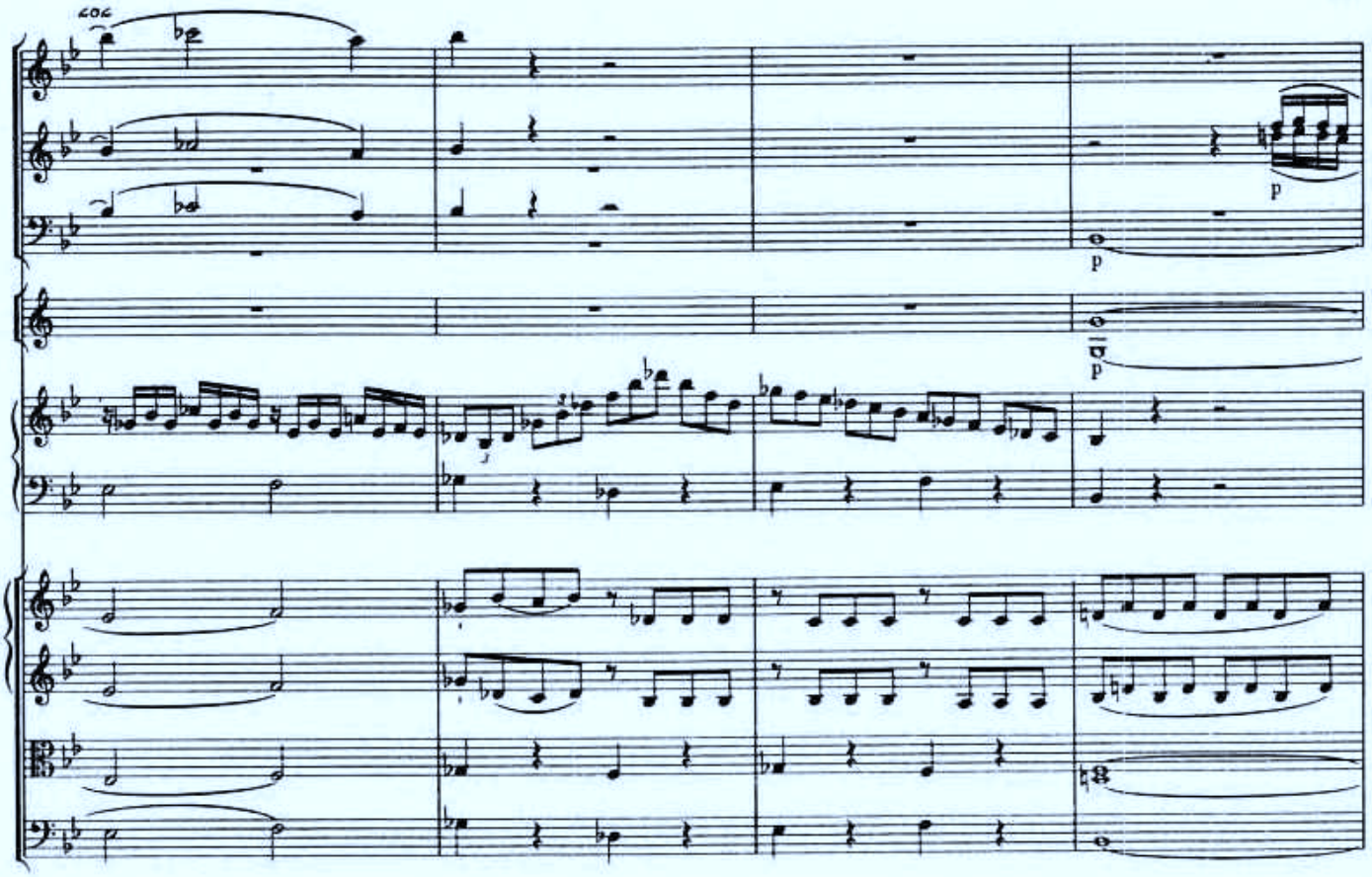

232
239
tr

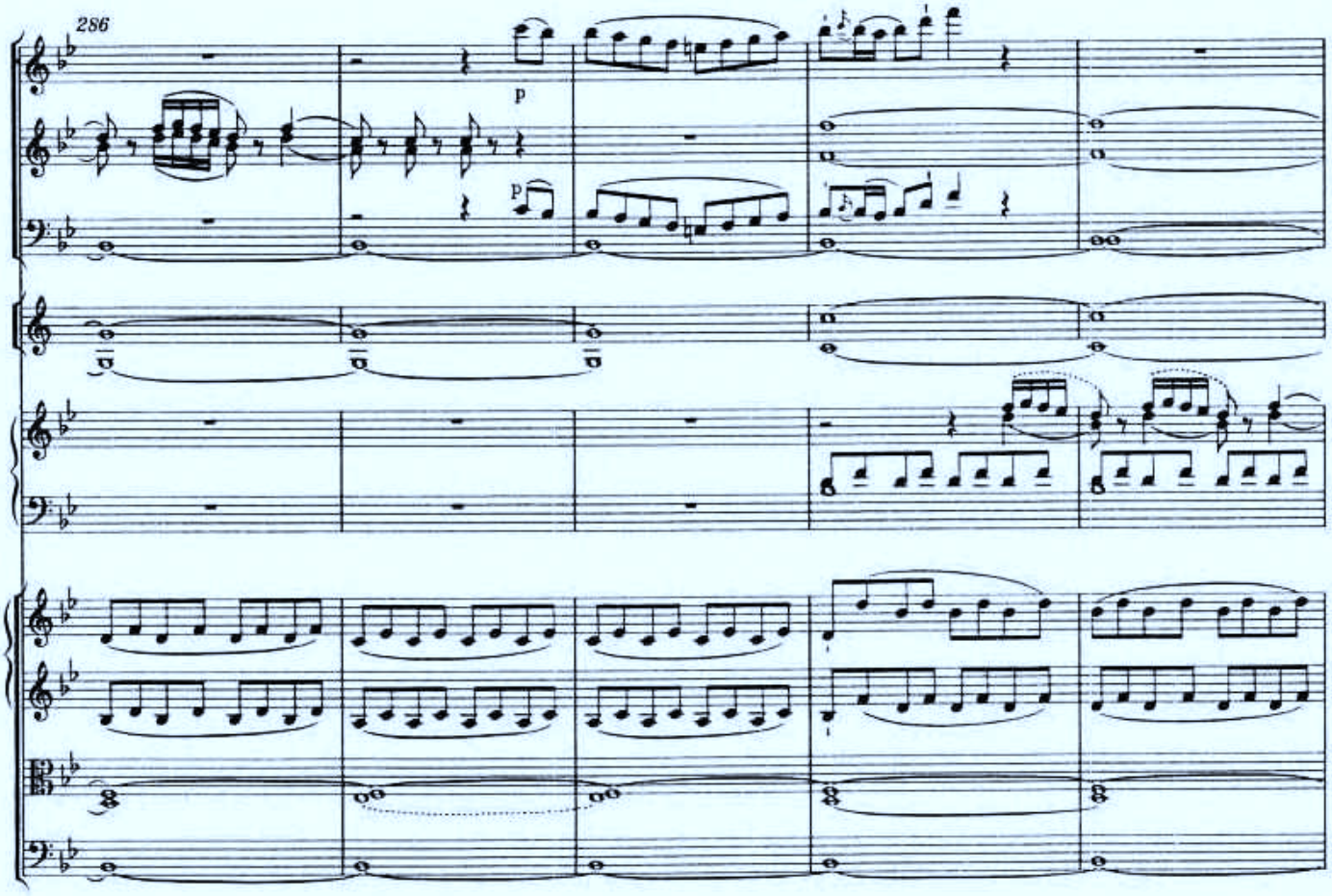

245
a 2
250
a 2
tr

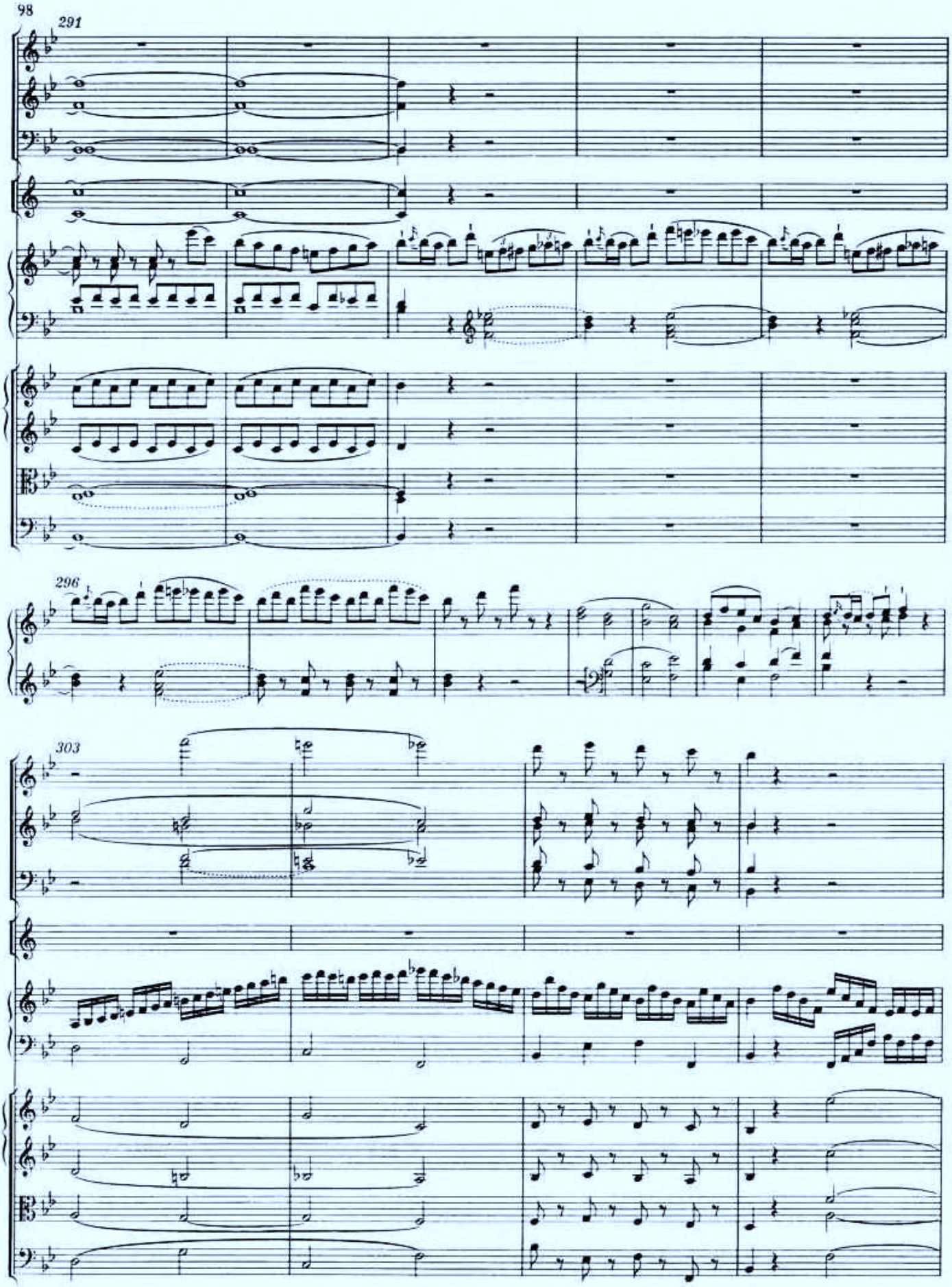

256
a 2
a 2
p
p
p
261
p

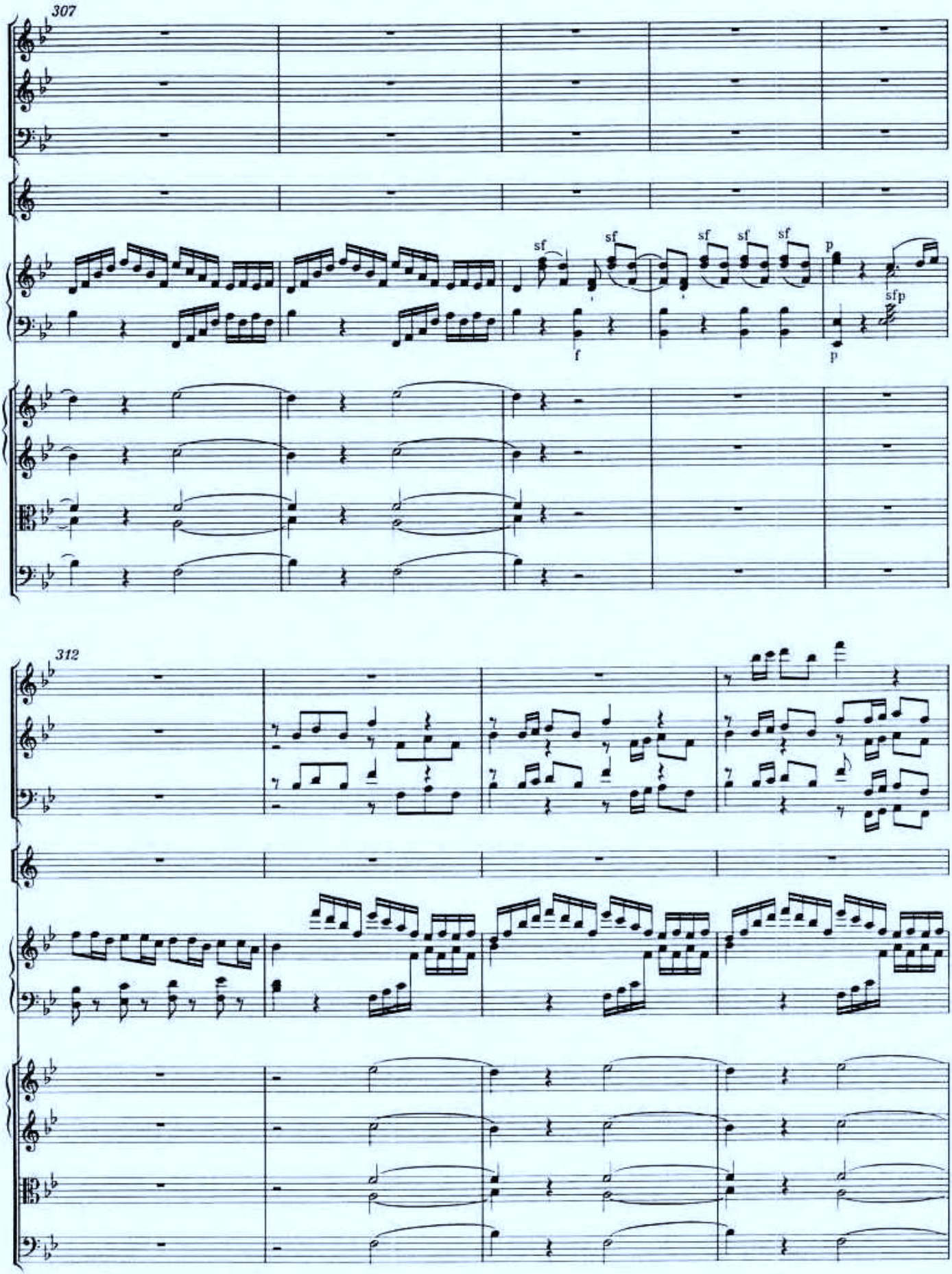

266
270
fp

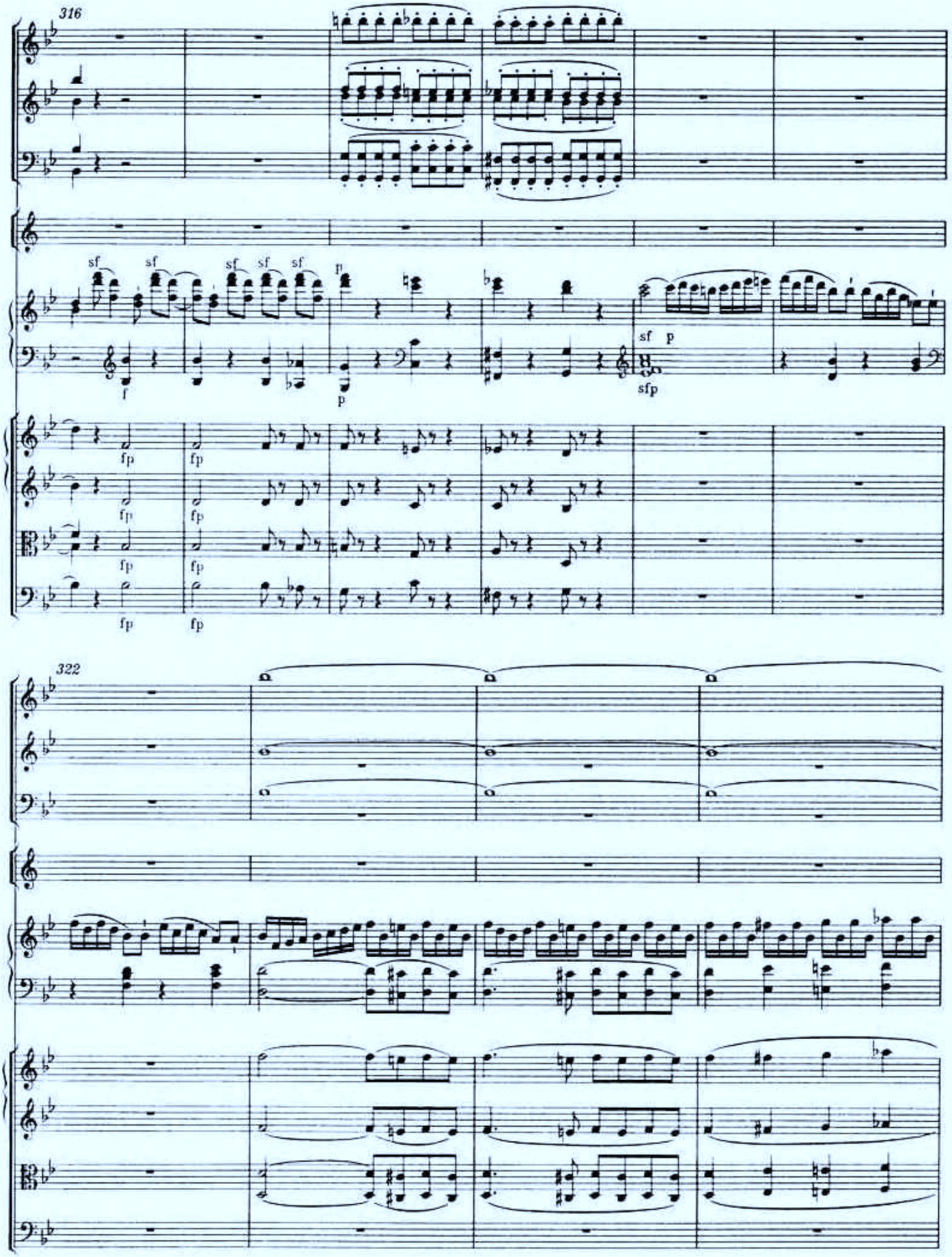

274
278

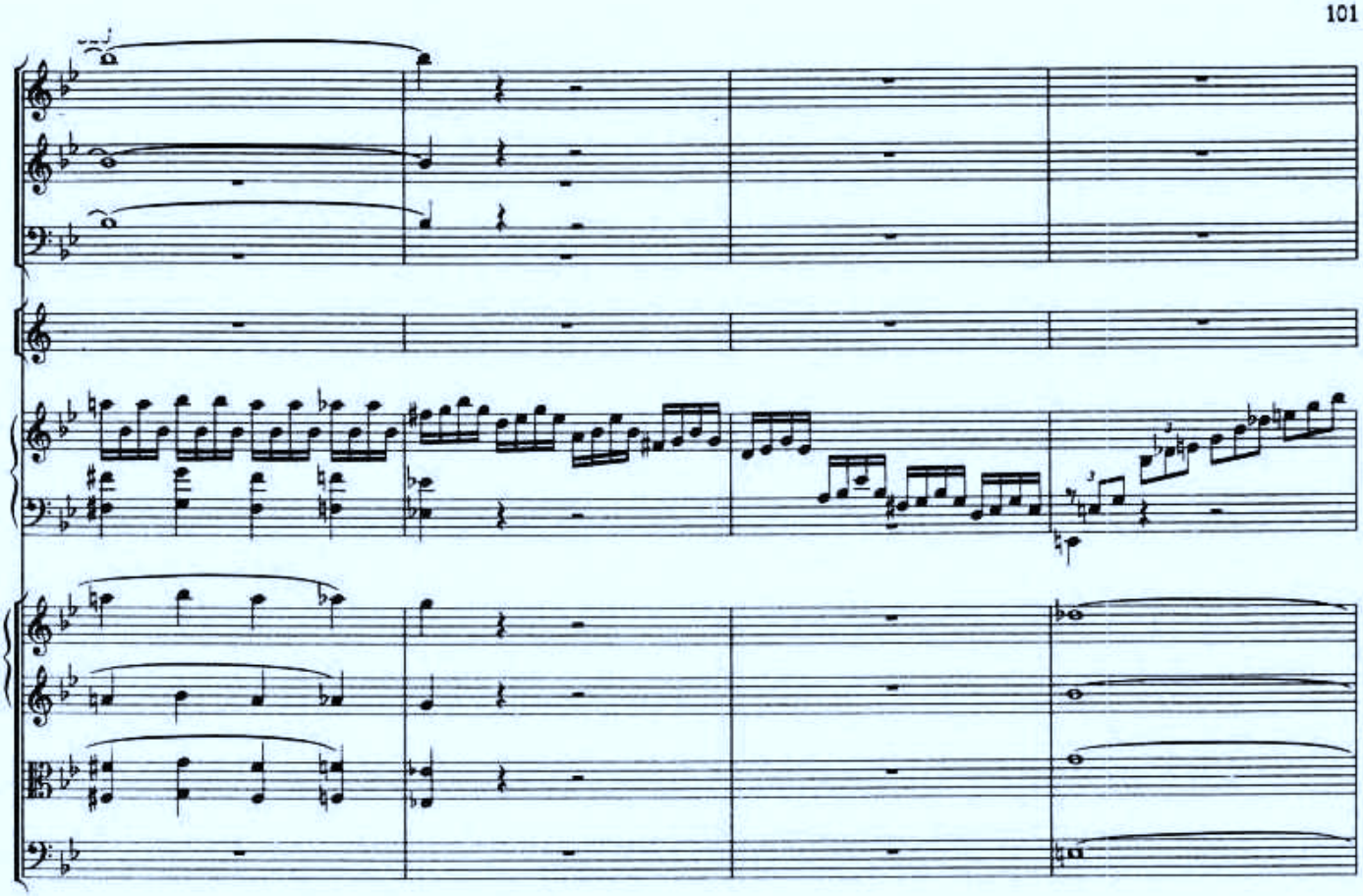

p
p
p

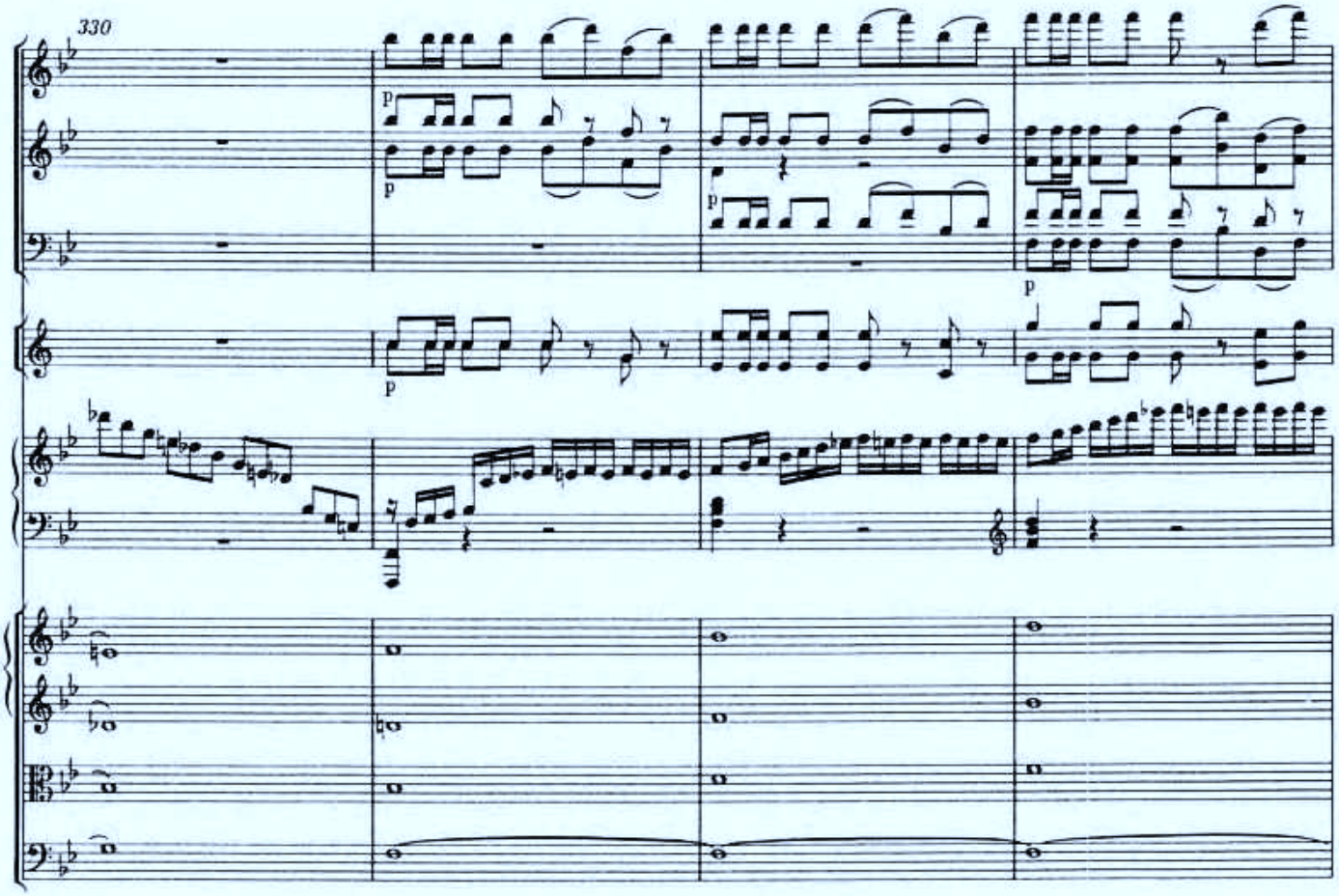

286
p
p

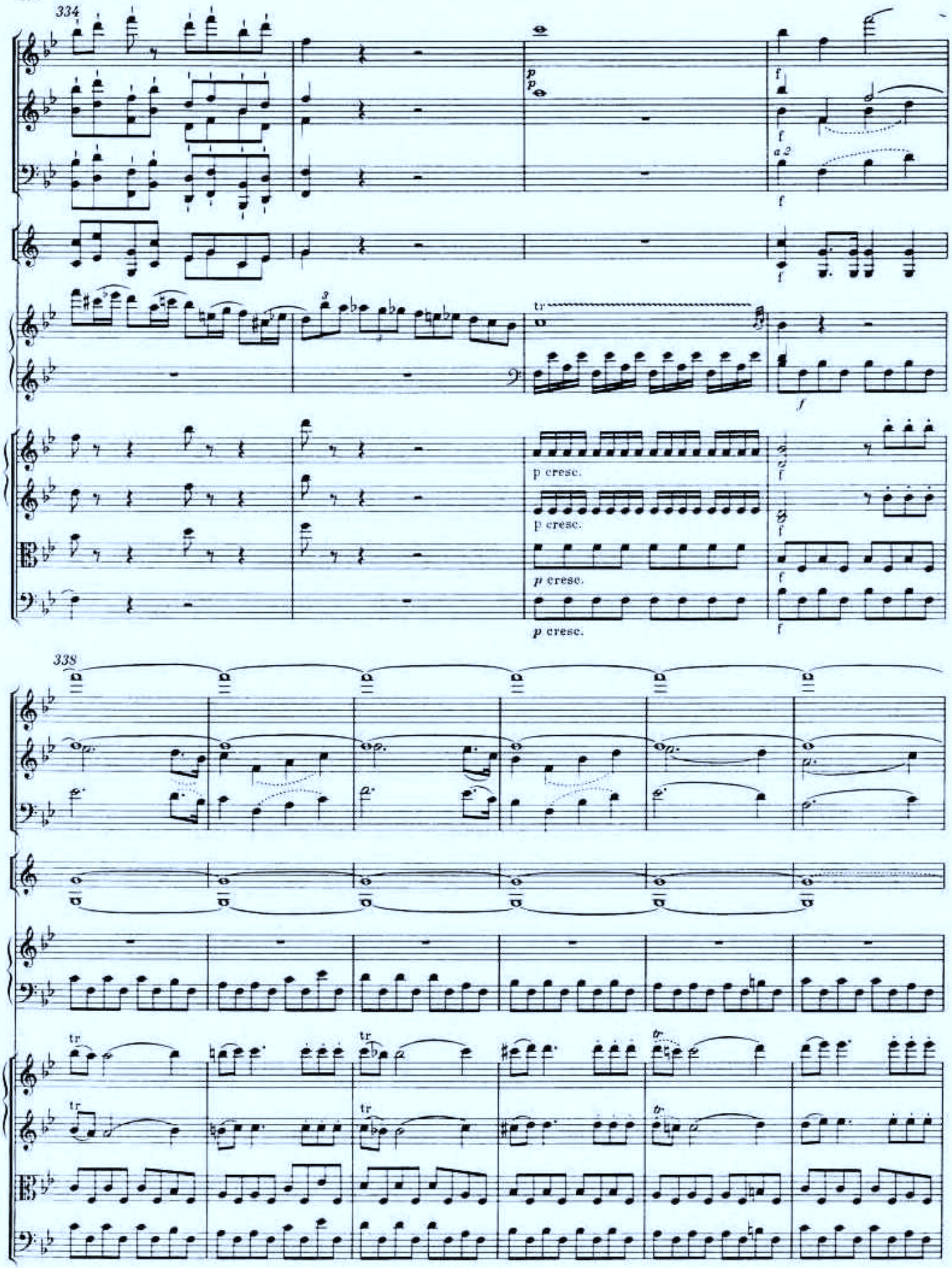

291
296
303

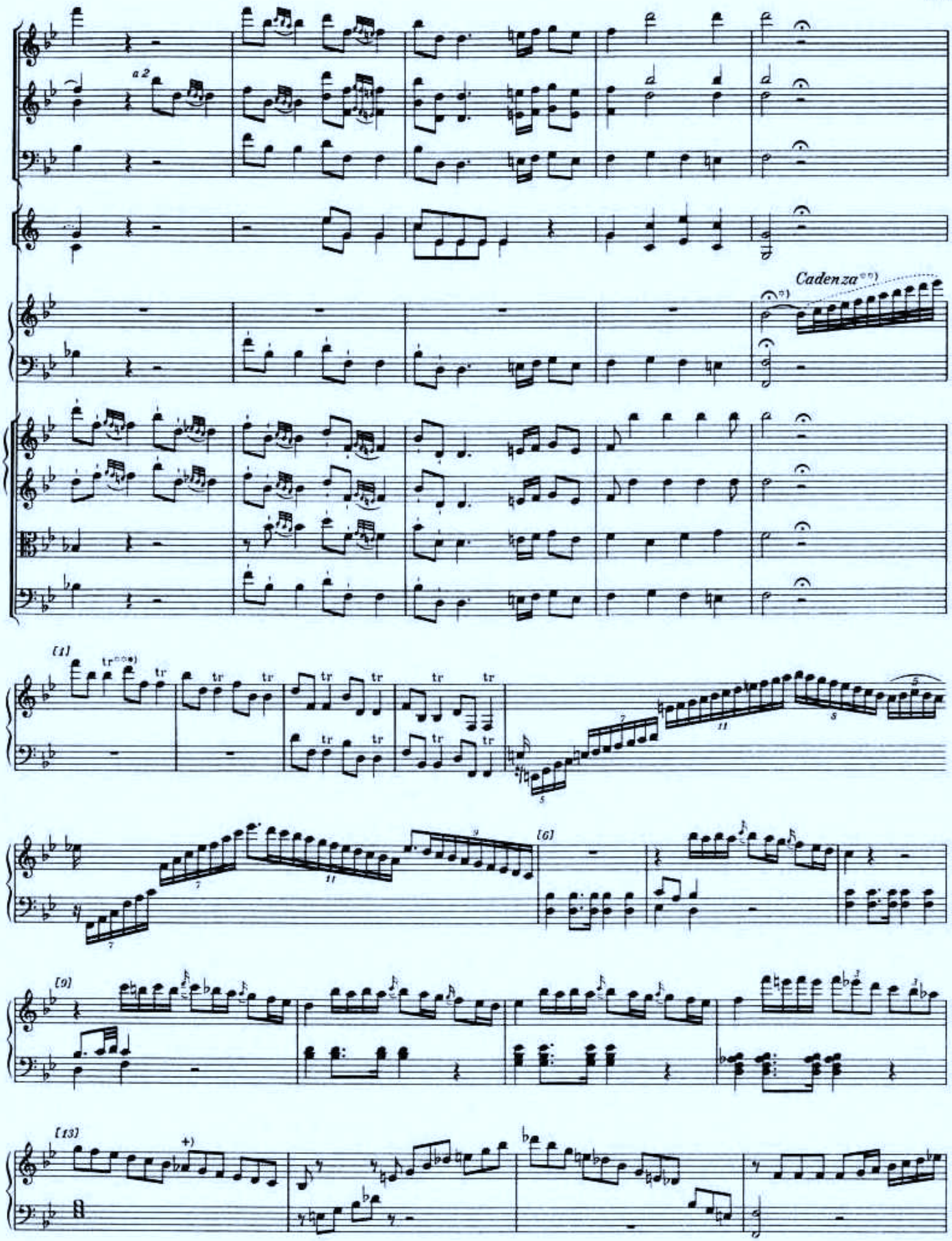

307
sf
sf
sf
sf
sf
p
sfp
f
p
312


316
sf
sf
sf
sf
sf
f
p
sf p
sfp
fp
322

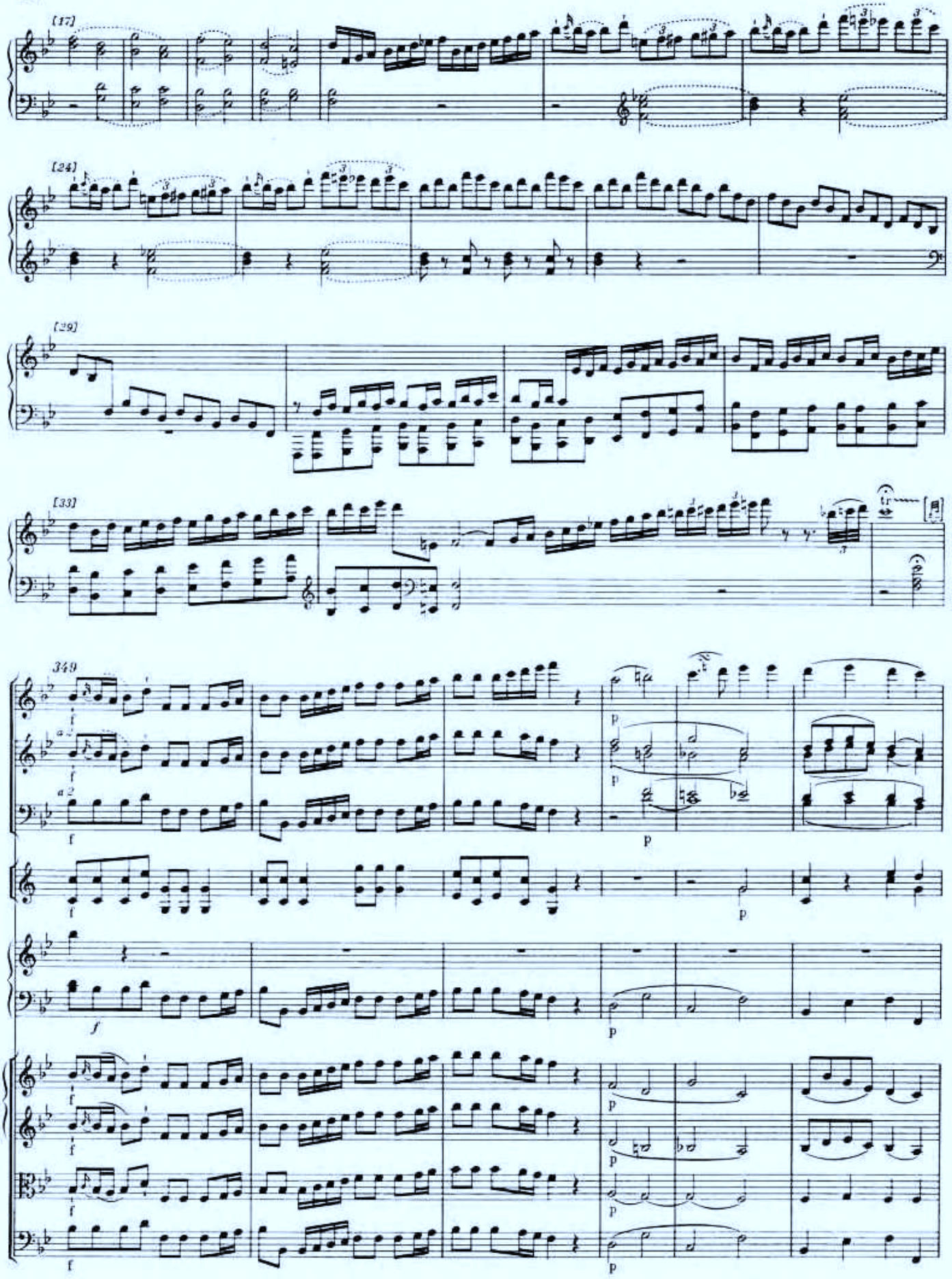


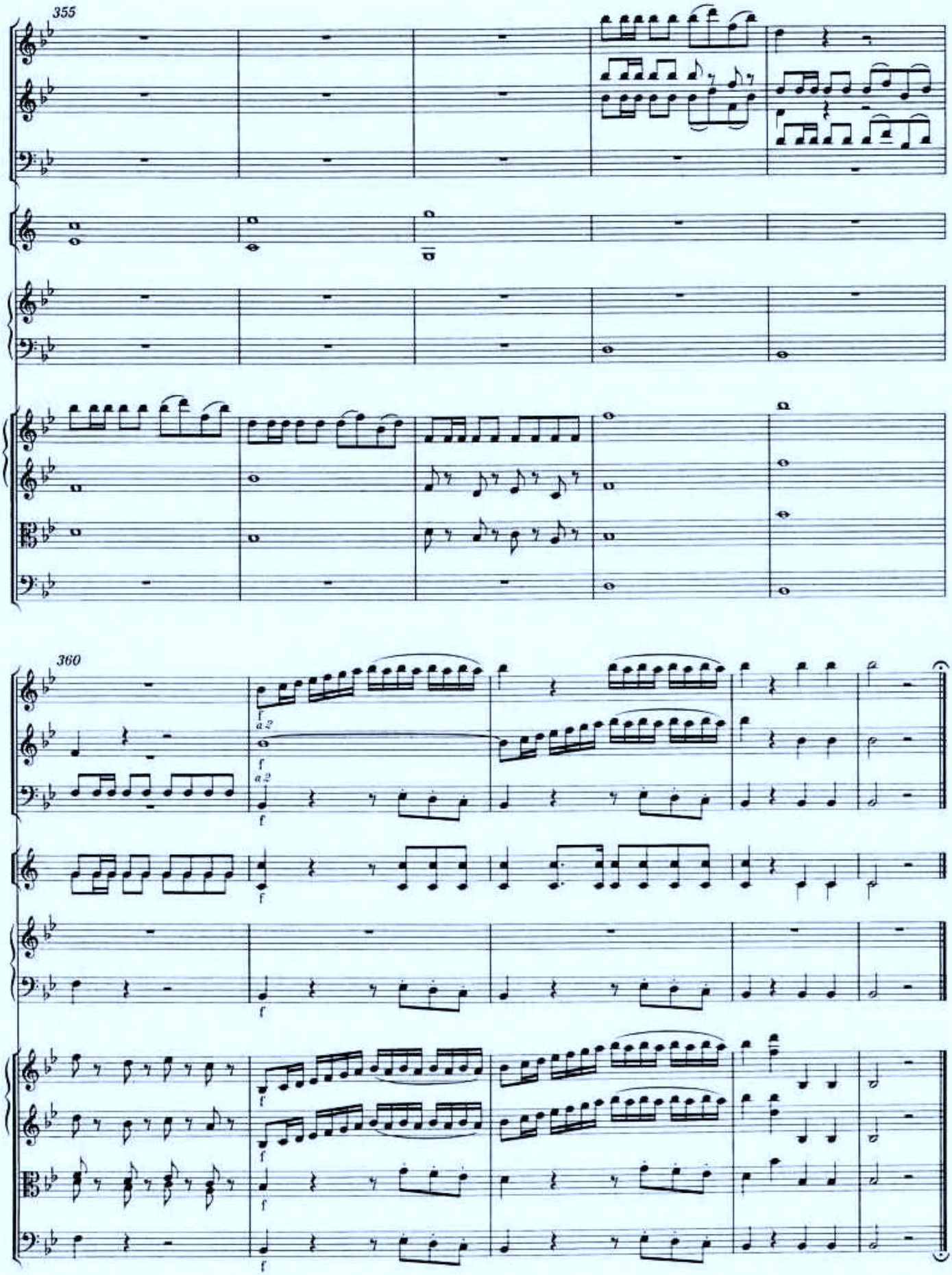

330
p
p
p
p
p

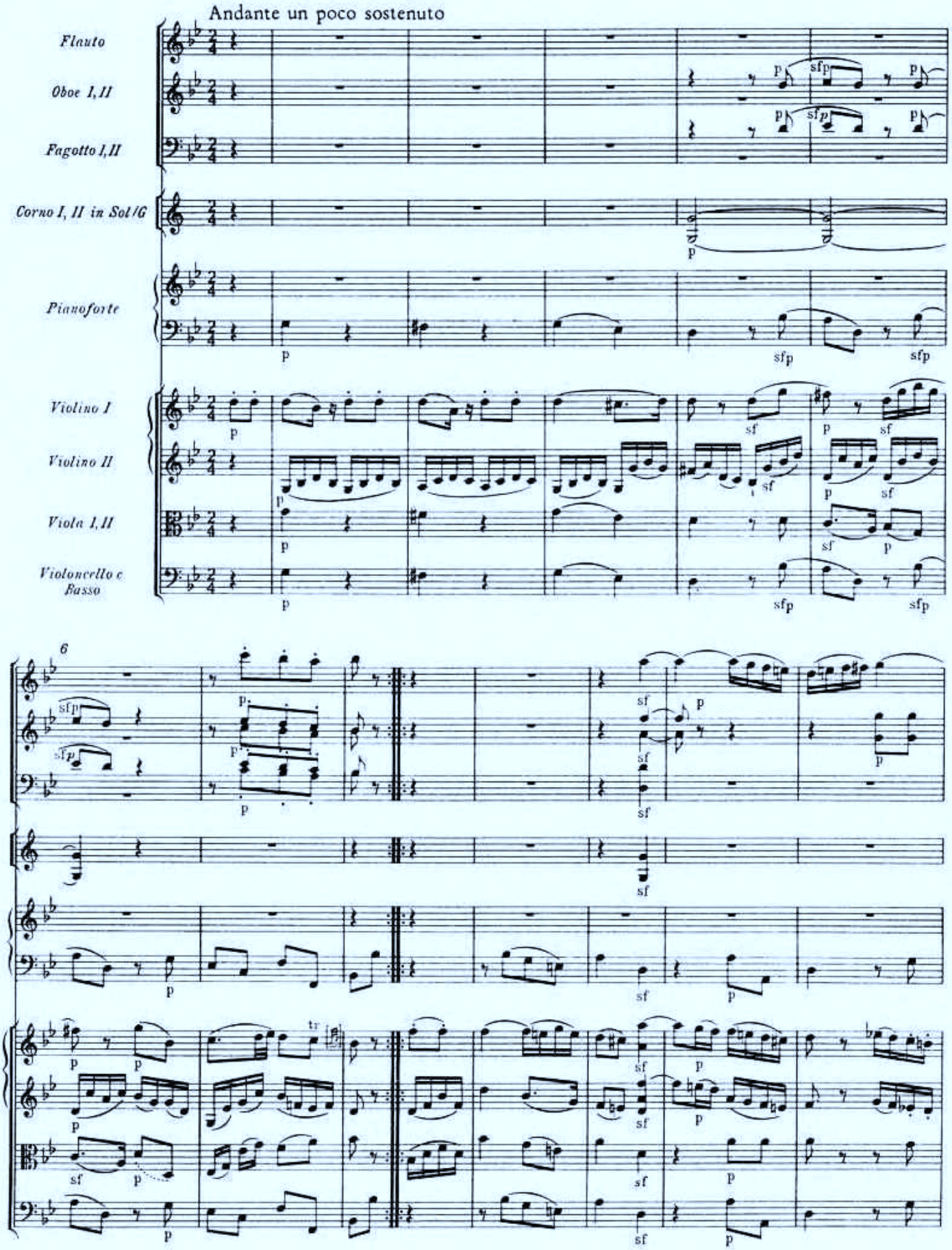

334
pp
f
a 2
tr
p cresc.
338
tr

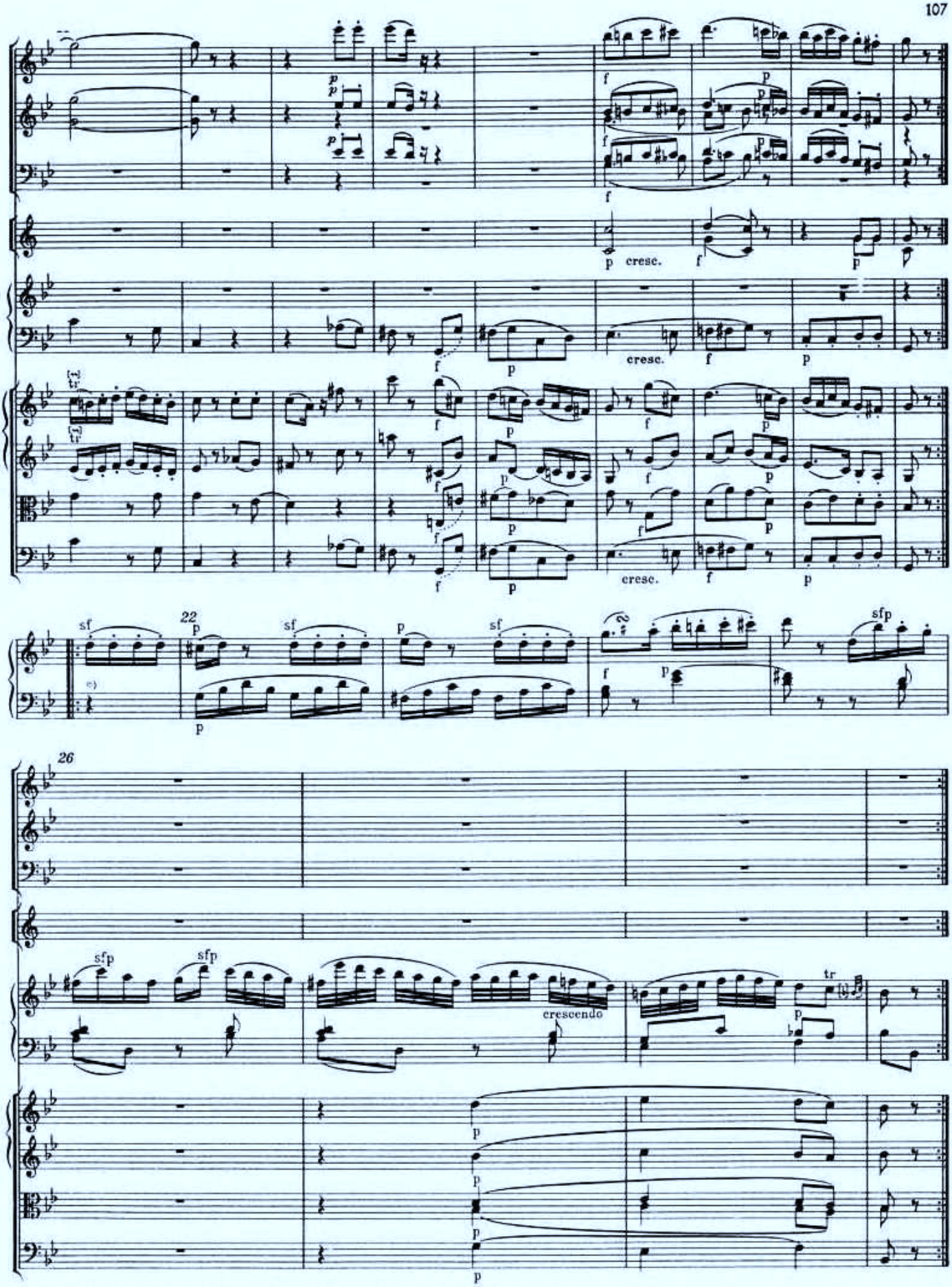


*) Zur Notierung des Kadenztaktes vgl. Krit. Bericht.
**) Zwei weitere Kadenzen zum ersten Satz sind als Anhang II und III/1, S. 239–241, abgedruckt; vgl. Vorwort, S. X.
***) T. [1]–[4], Klavier oben: tr sind stets als ∞ auszuführen; vgl. Vorwort, S. XVI.
+) Ossia in Klavier oben für T. [13], 7. Note: a' statt as'.

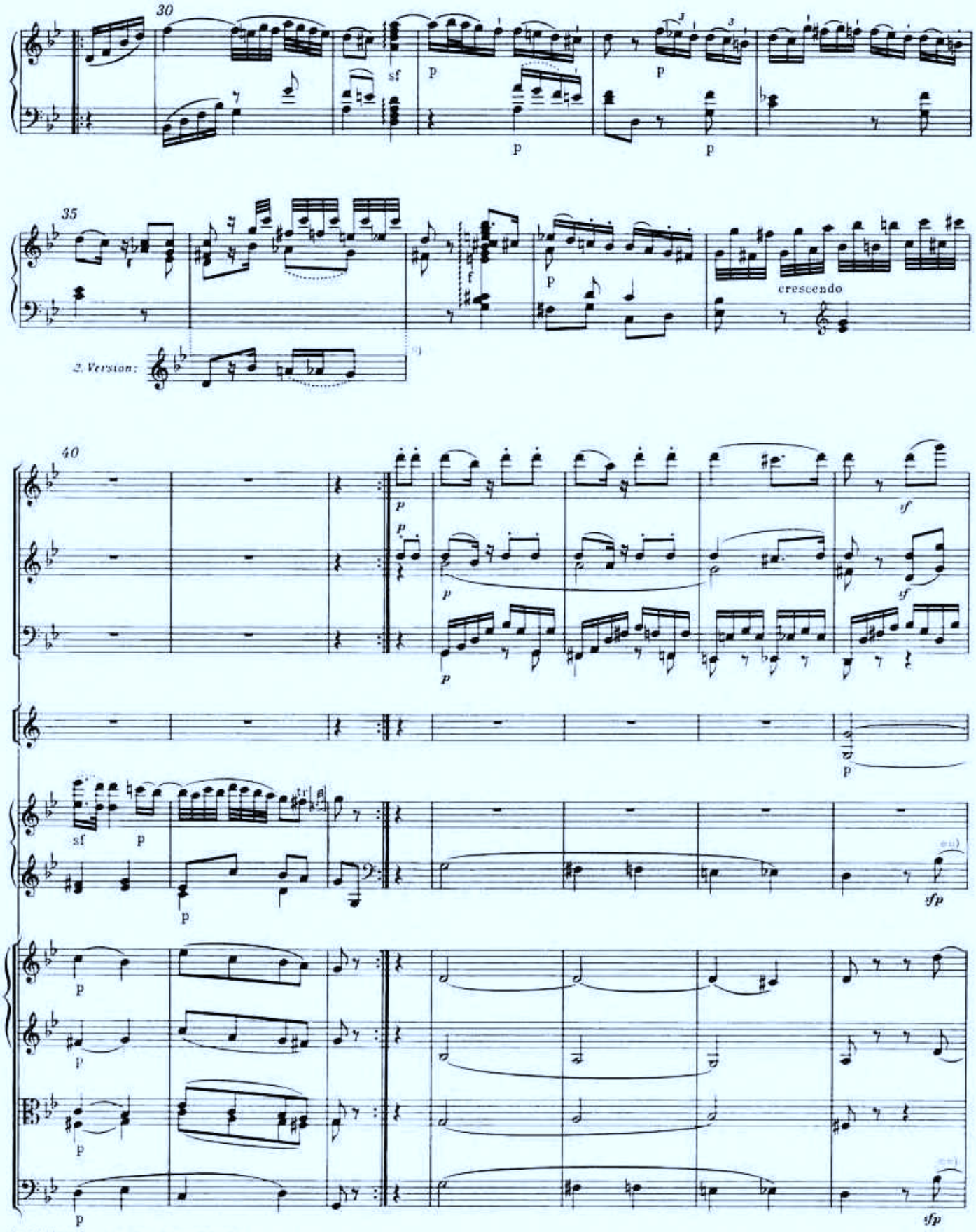

[17]
[24]
[29]
[33]
349
a 2
f
p


355
360
a 2
a 2
f

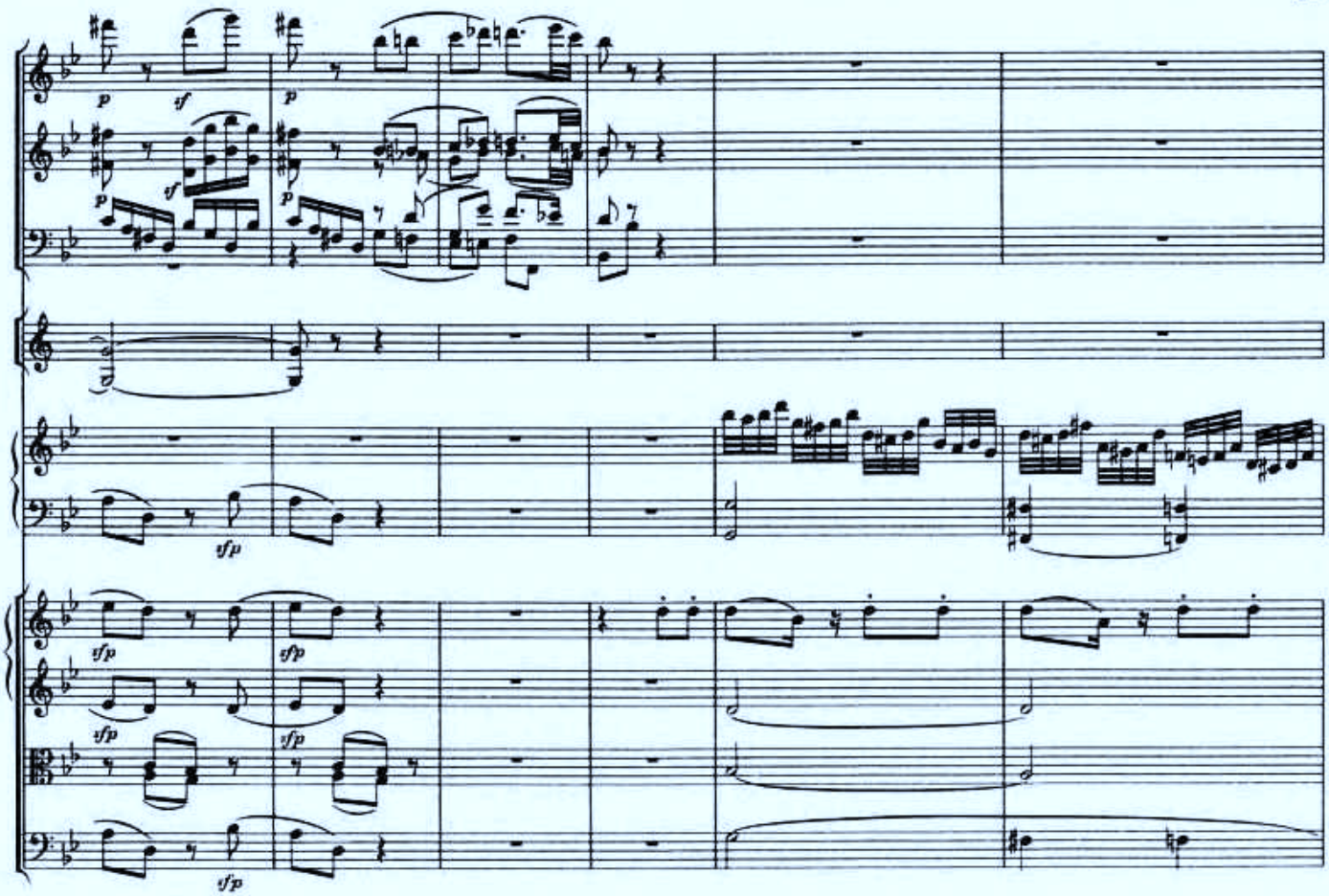

Andante un poco sostenuto
Flauto
Oboe I, II
Fagotto I, II
Corno I, II in Sol/G
Pianoforte
Violino I
Violino II
Viola I, II
Violoncello e Basso
6

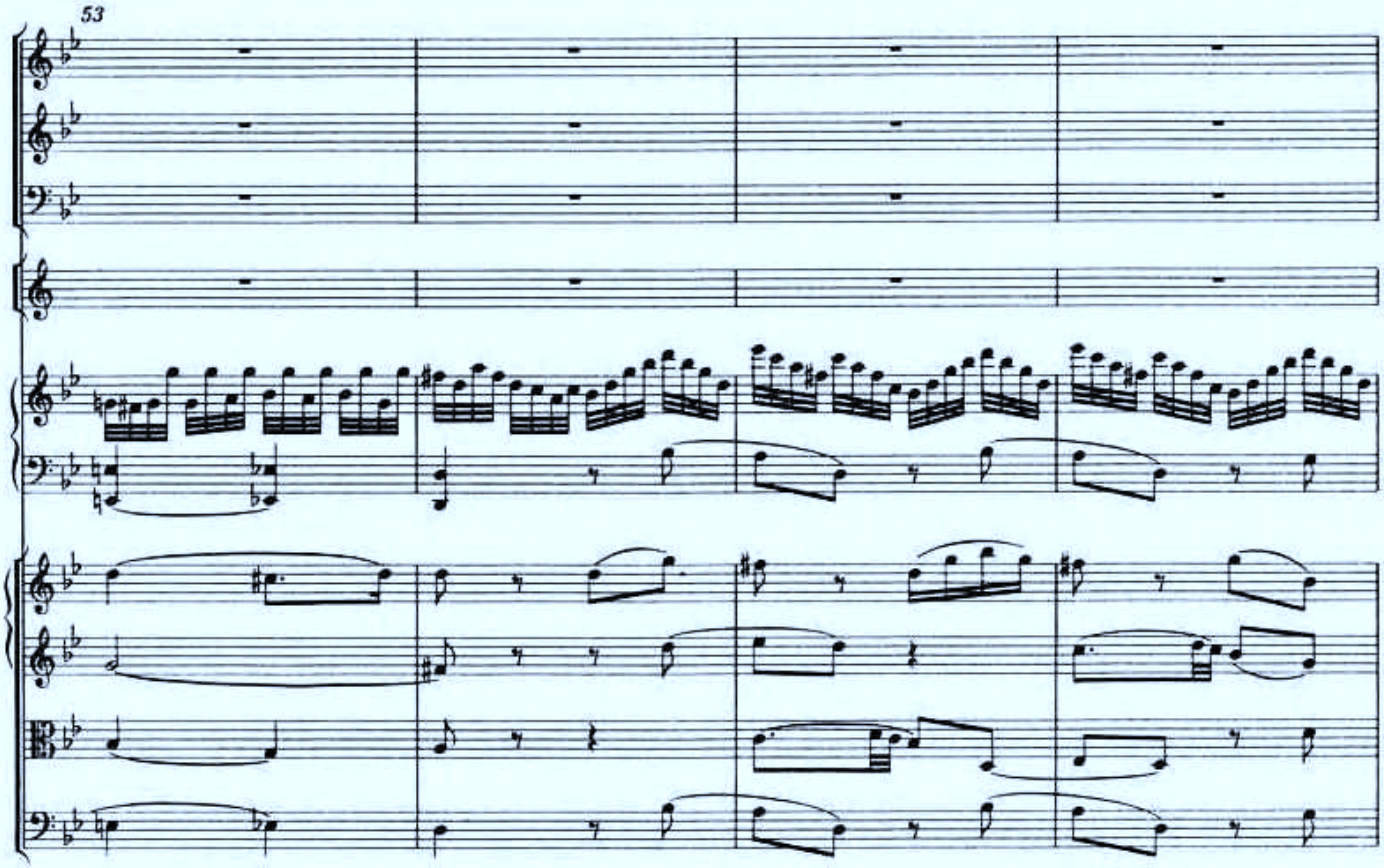


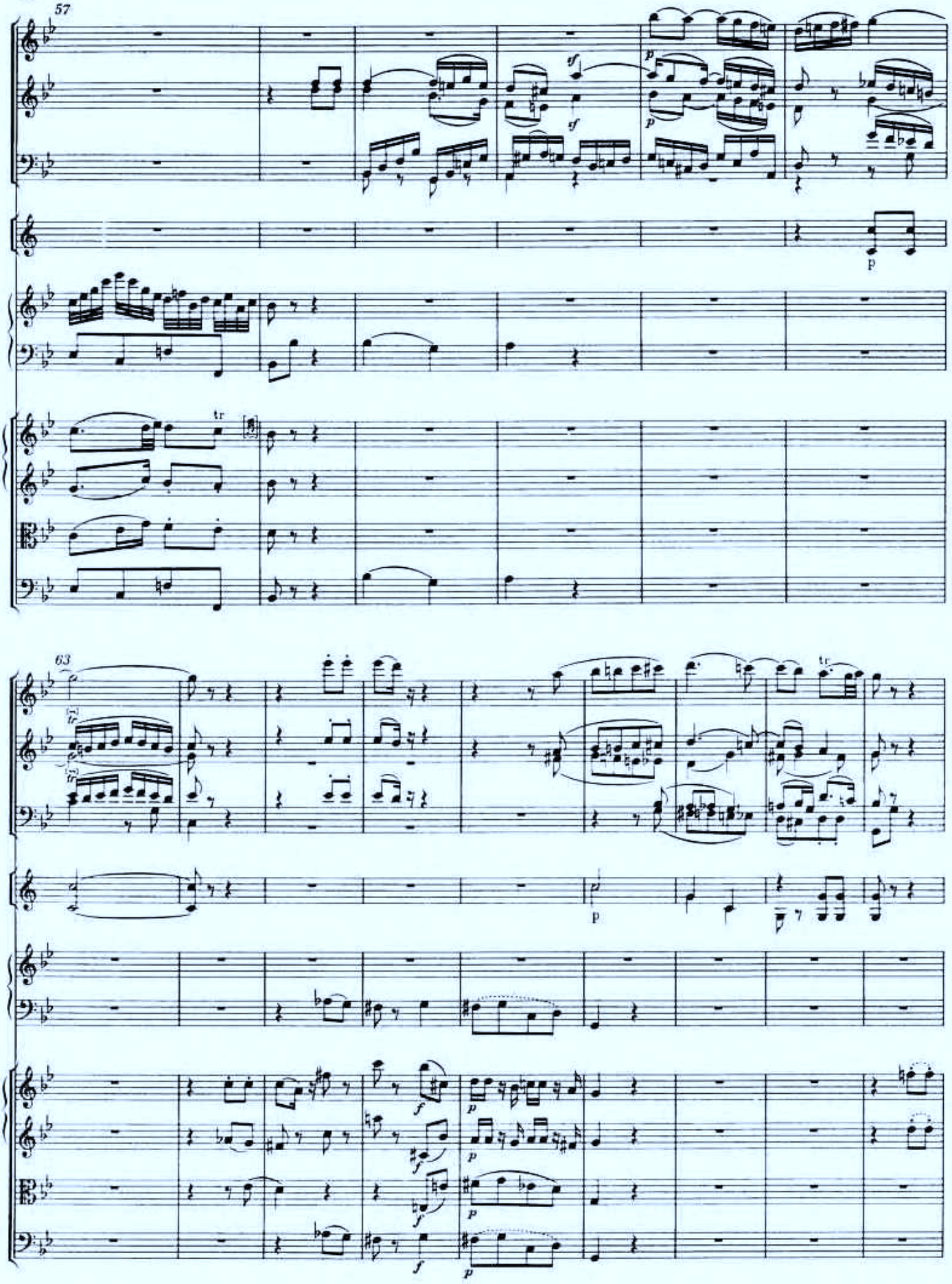
*) Zur dynamischen Bezeichnung in T. 21b–42a im Klavier vgl. Vorwort, S. X, und Krit. Bericht.

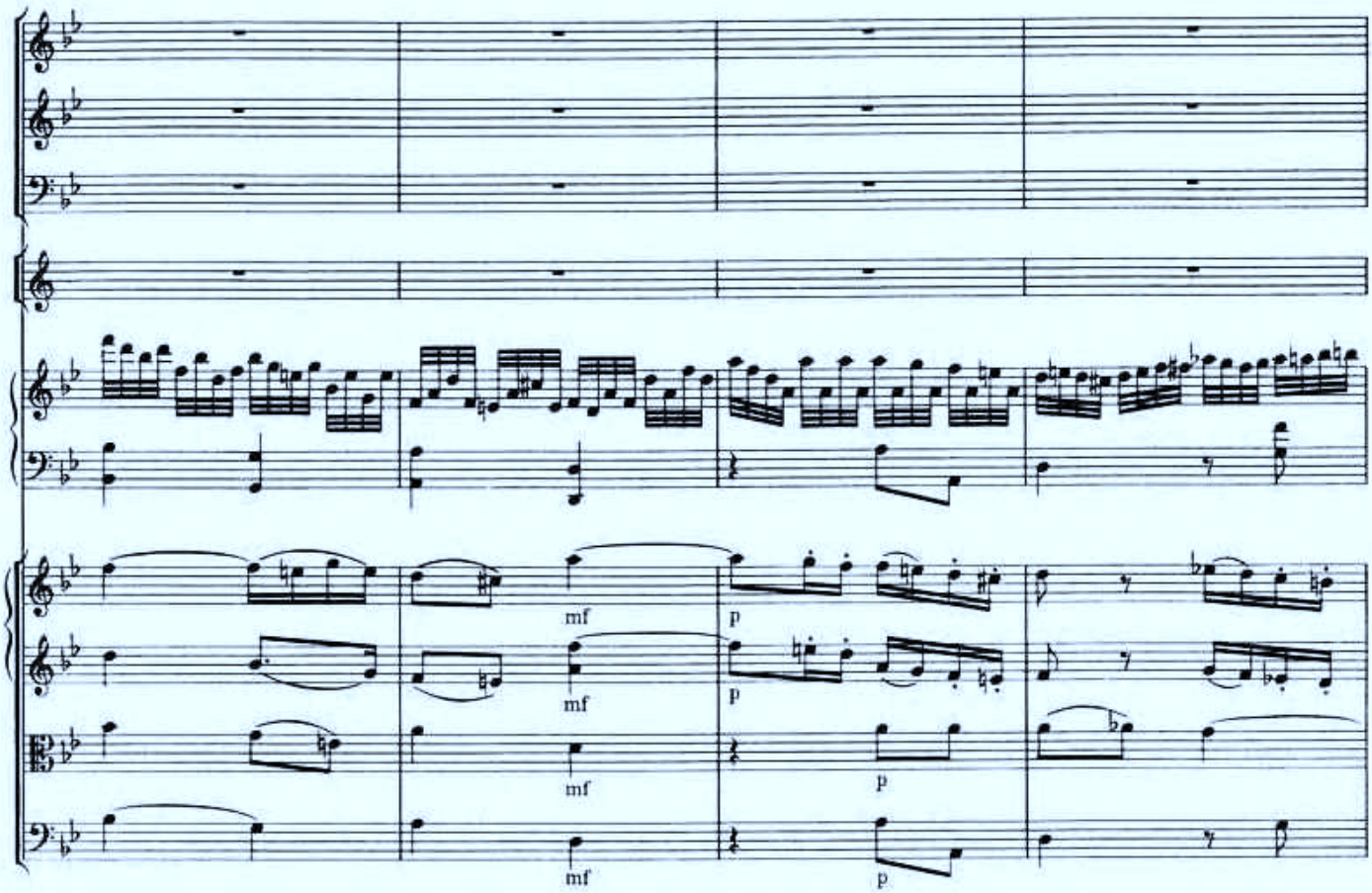


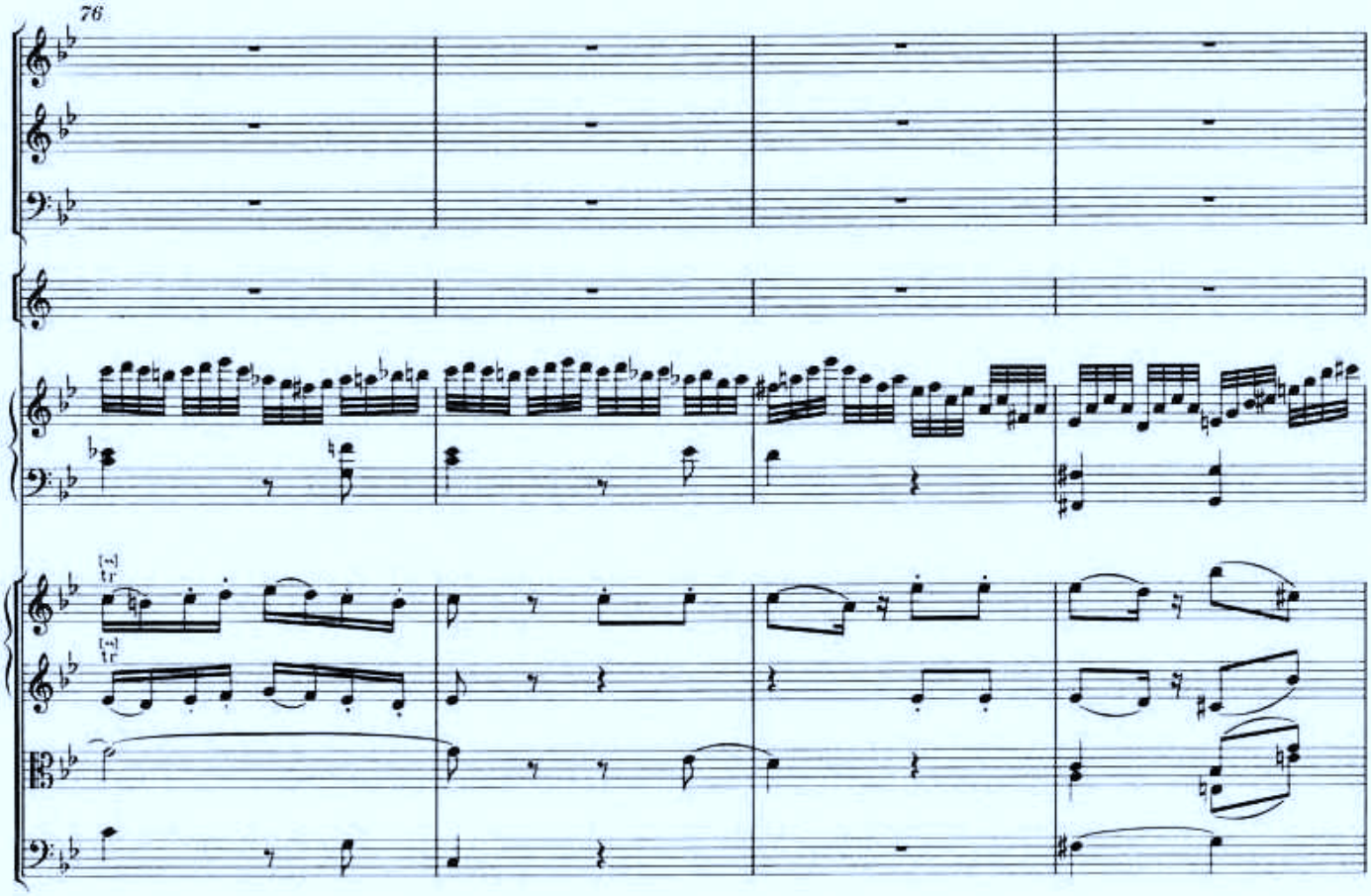
*) Vgl. Vorwort, S. X, und Krit. Bericht.
**) T. 46 (und entsprechend T. 47), Violoncello/Basso (Klavier): Mozart notiert hier wohl irrtümlich die letzte Note als g statt b; vgl. T. 54 f.

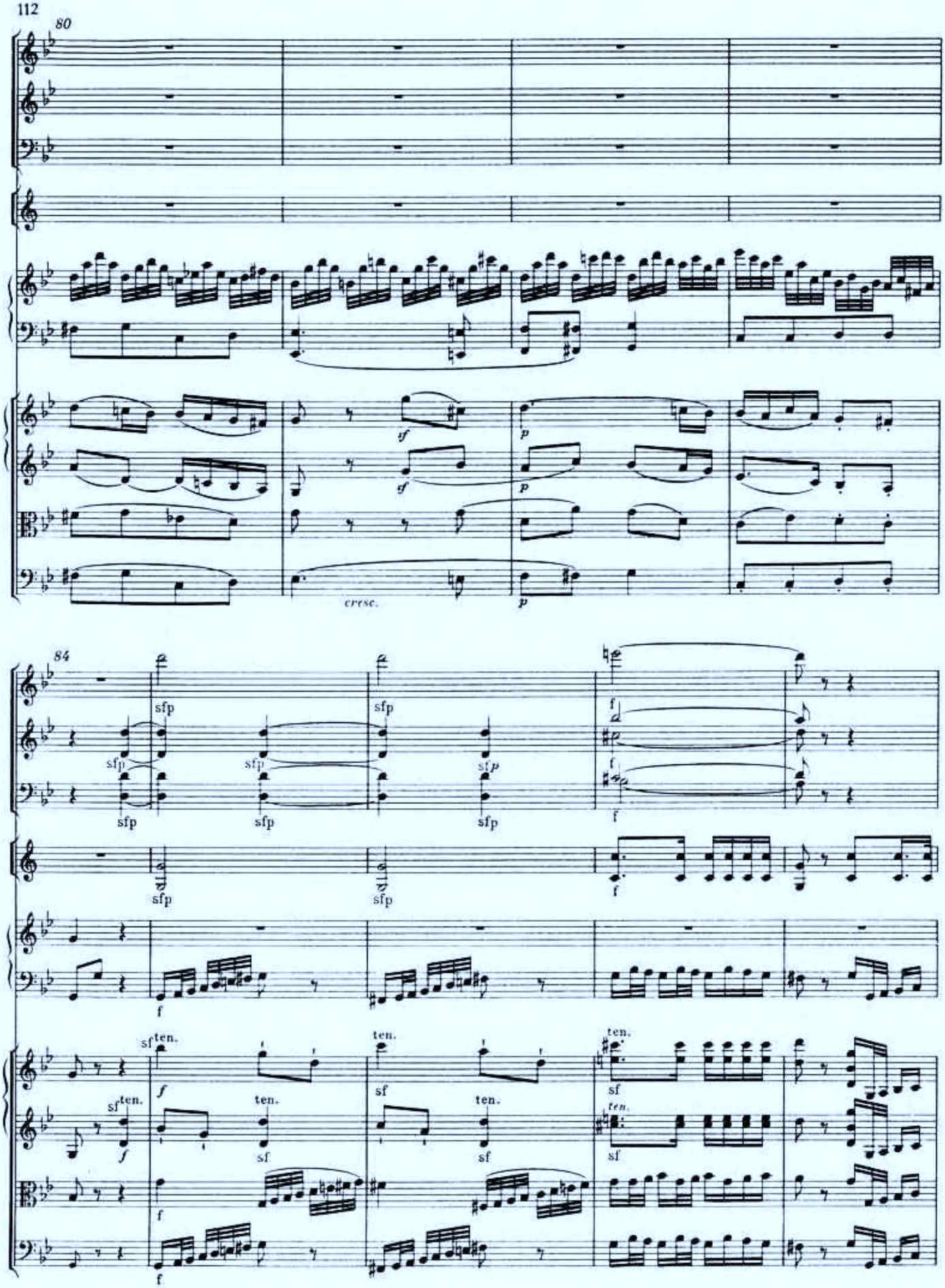

p
sf
p
p
sf
p
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp

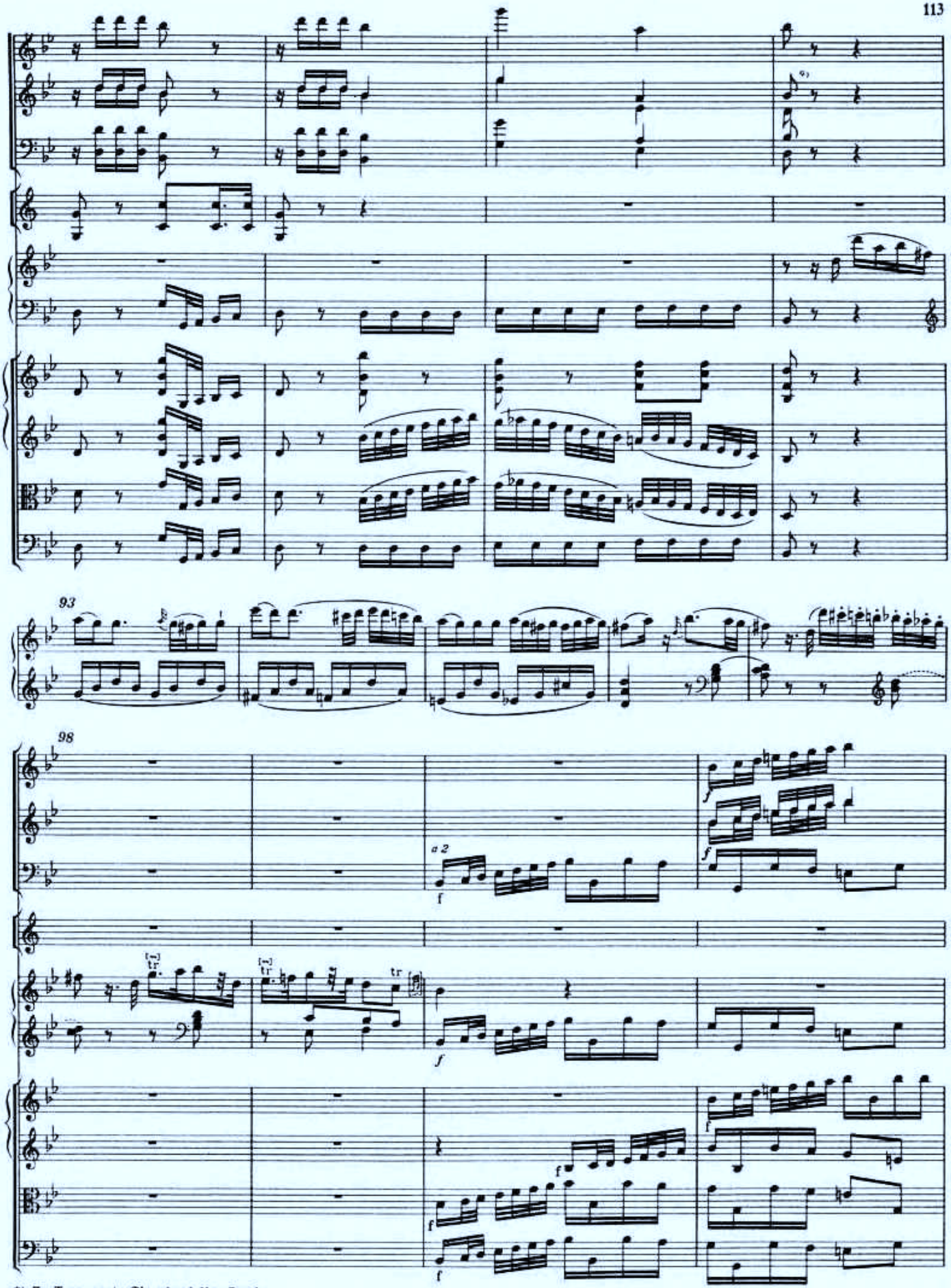

53


57
63

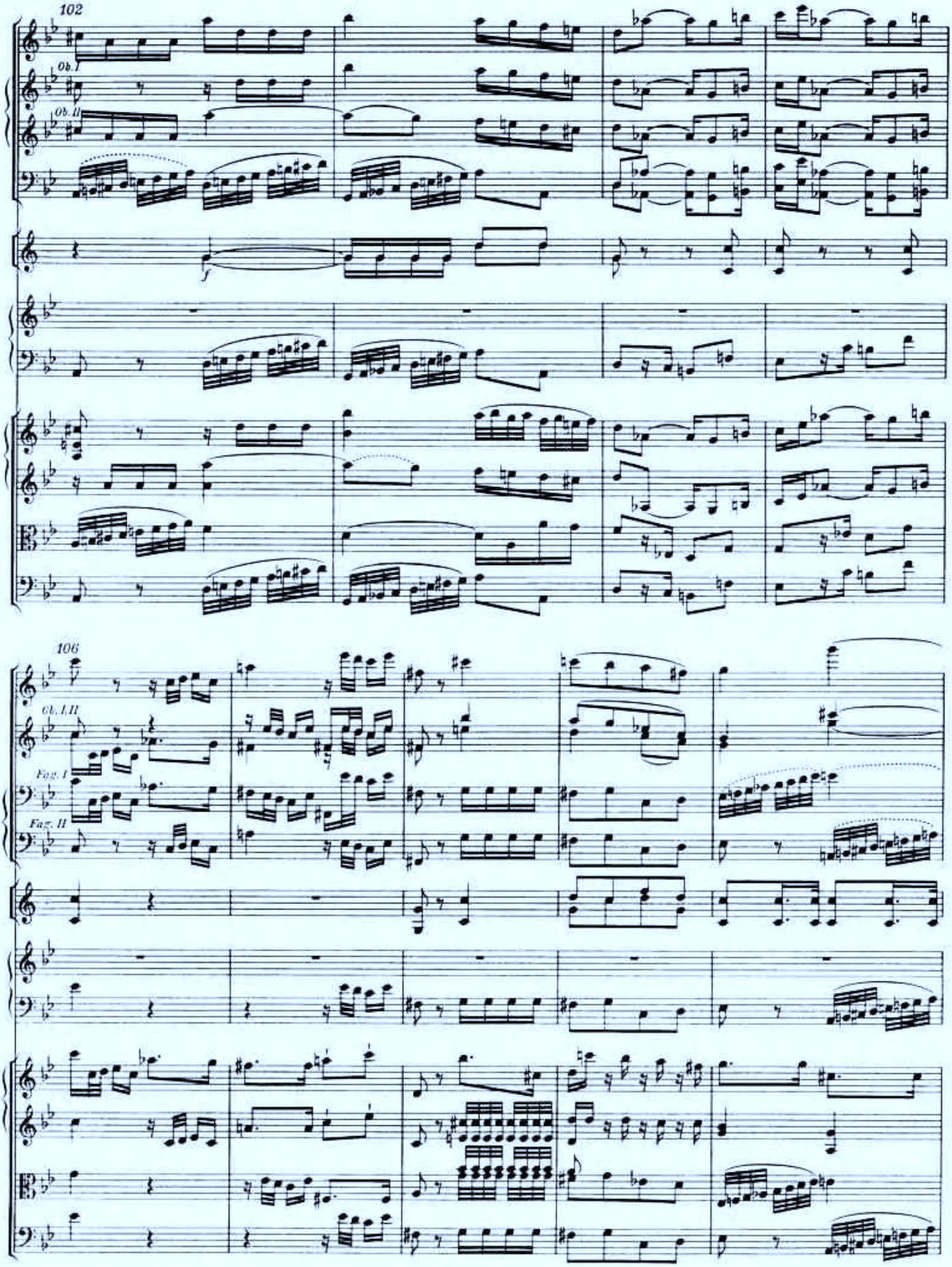

mf
mf
mf
mf
p
p
p
p

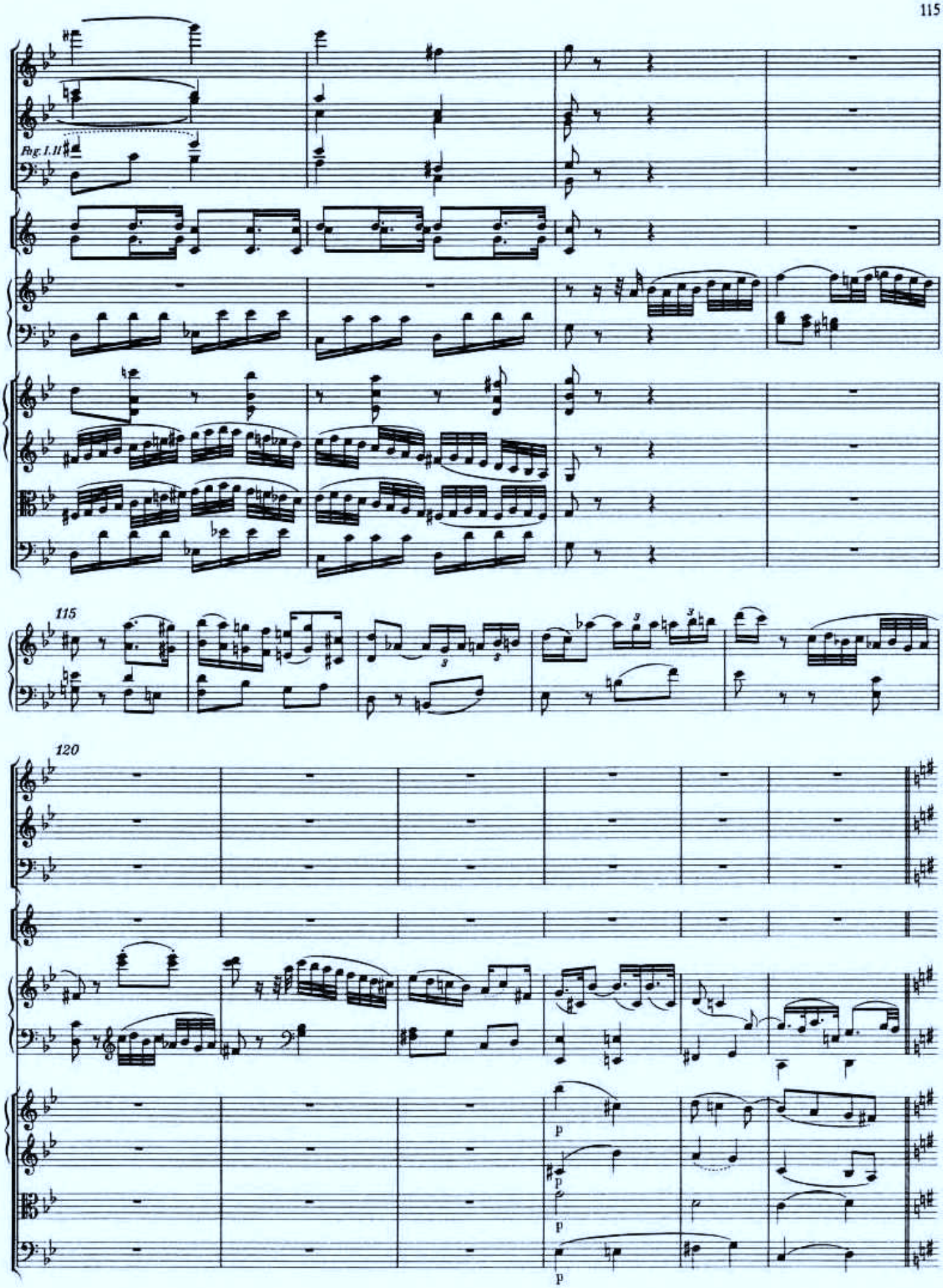

76


80
cresc.
84
sfp
f
ten.
sf

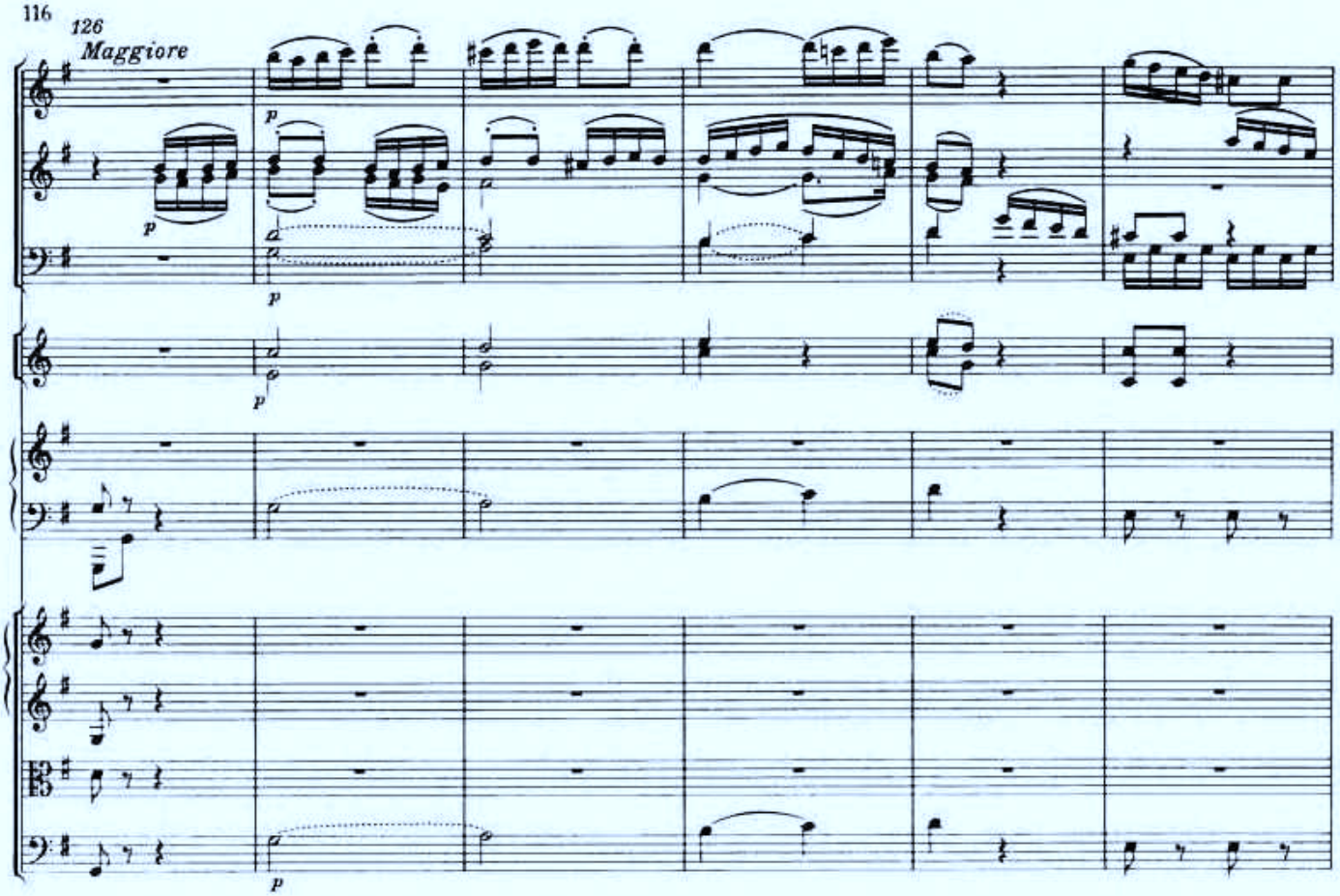


*) Zu T. 91–92 in Oboe I vgl. Krit. Bericht.

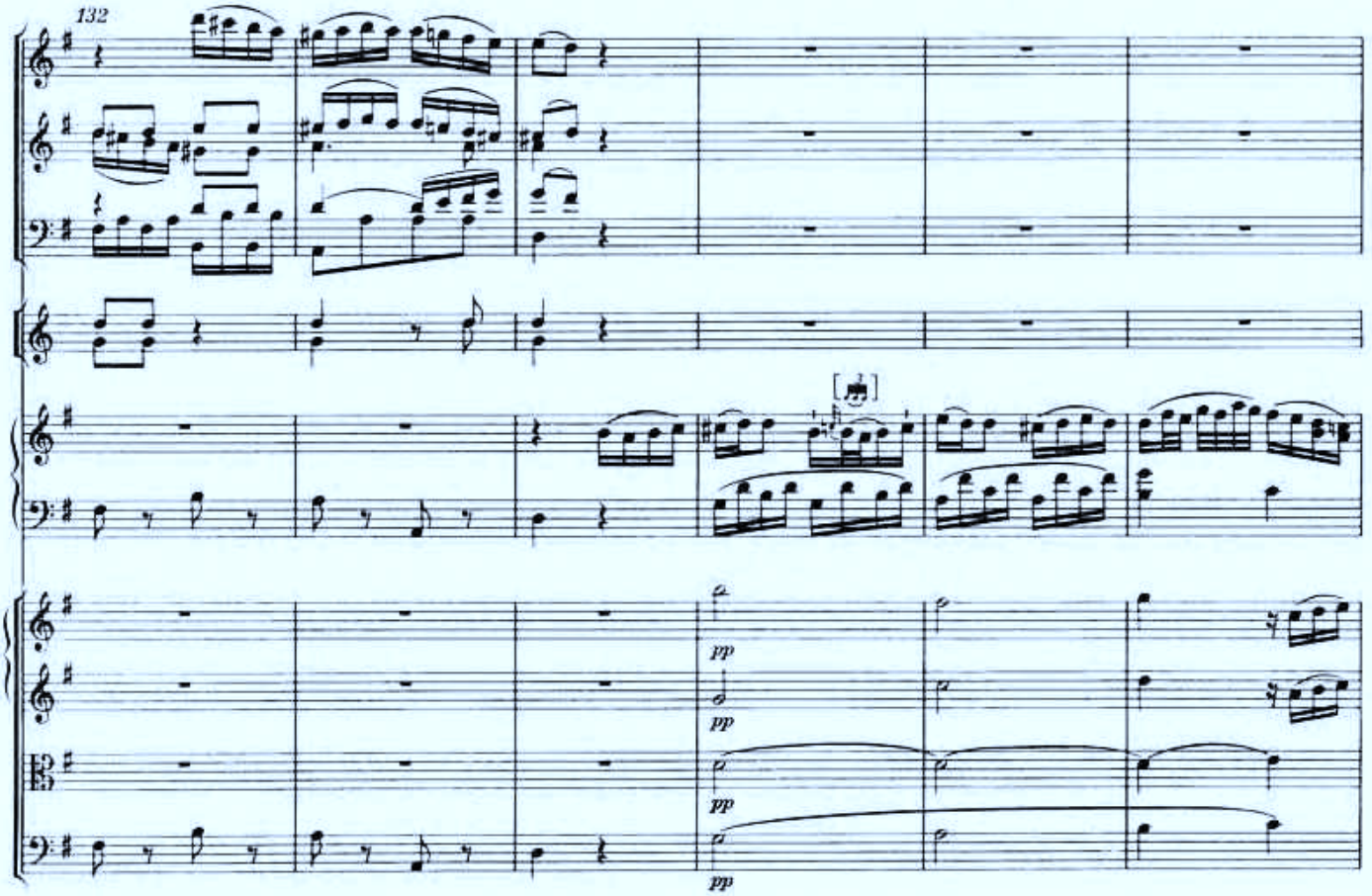

102
Ob. I
Ob. II
106
Ob. I, II
Fag. I
Fag. II

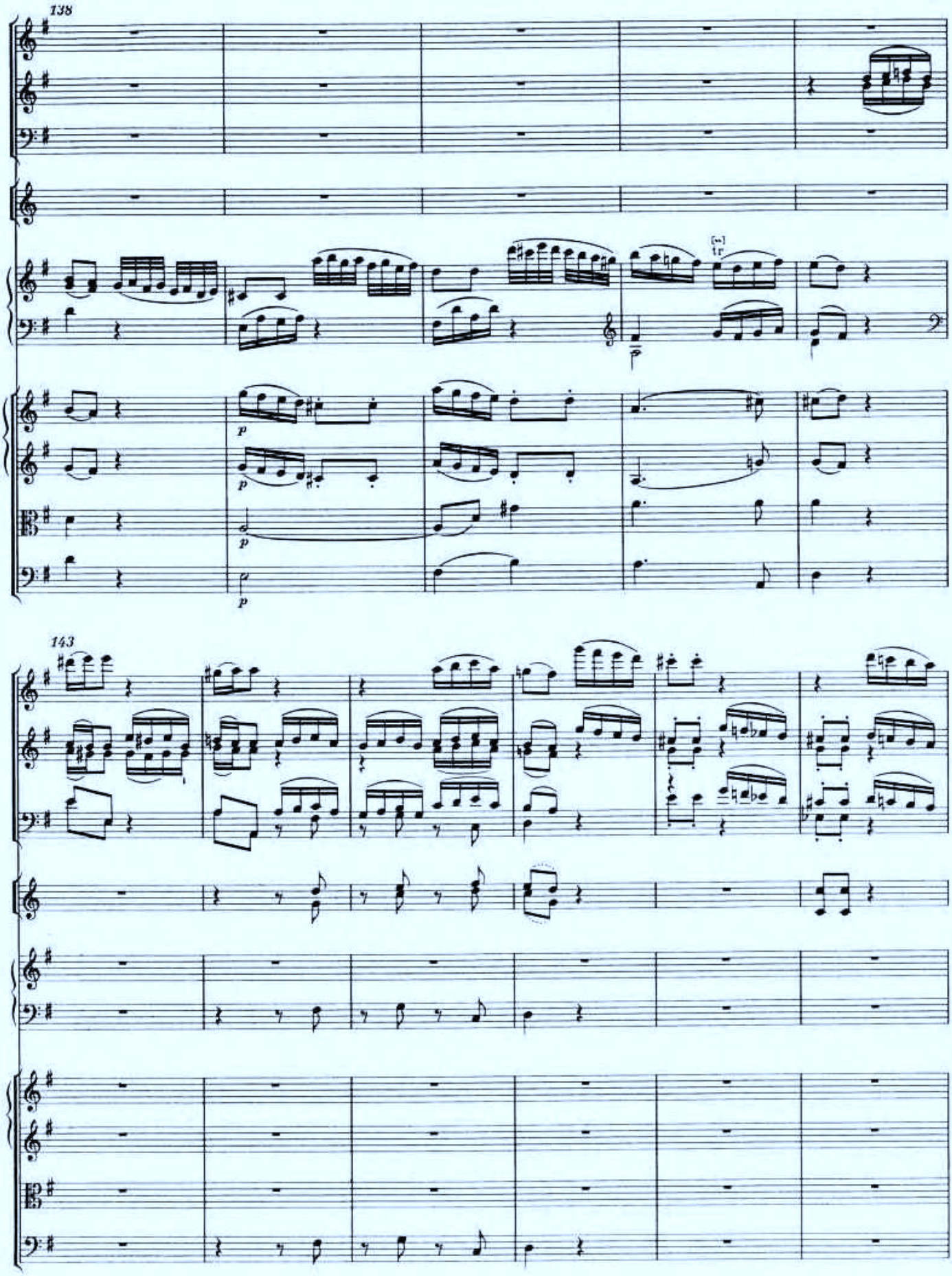

Fag. I. II
115
120
p
p
p
p

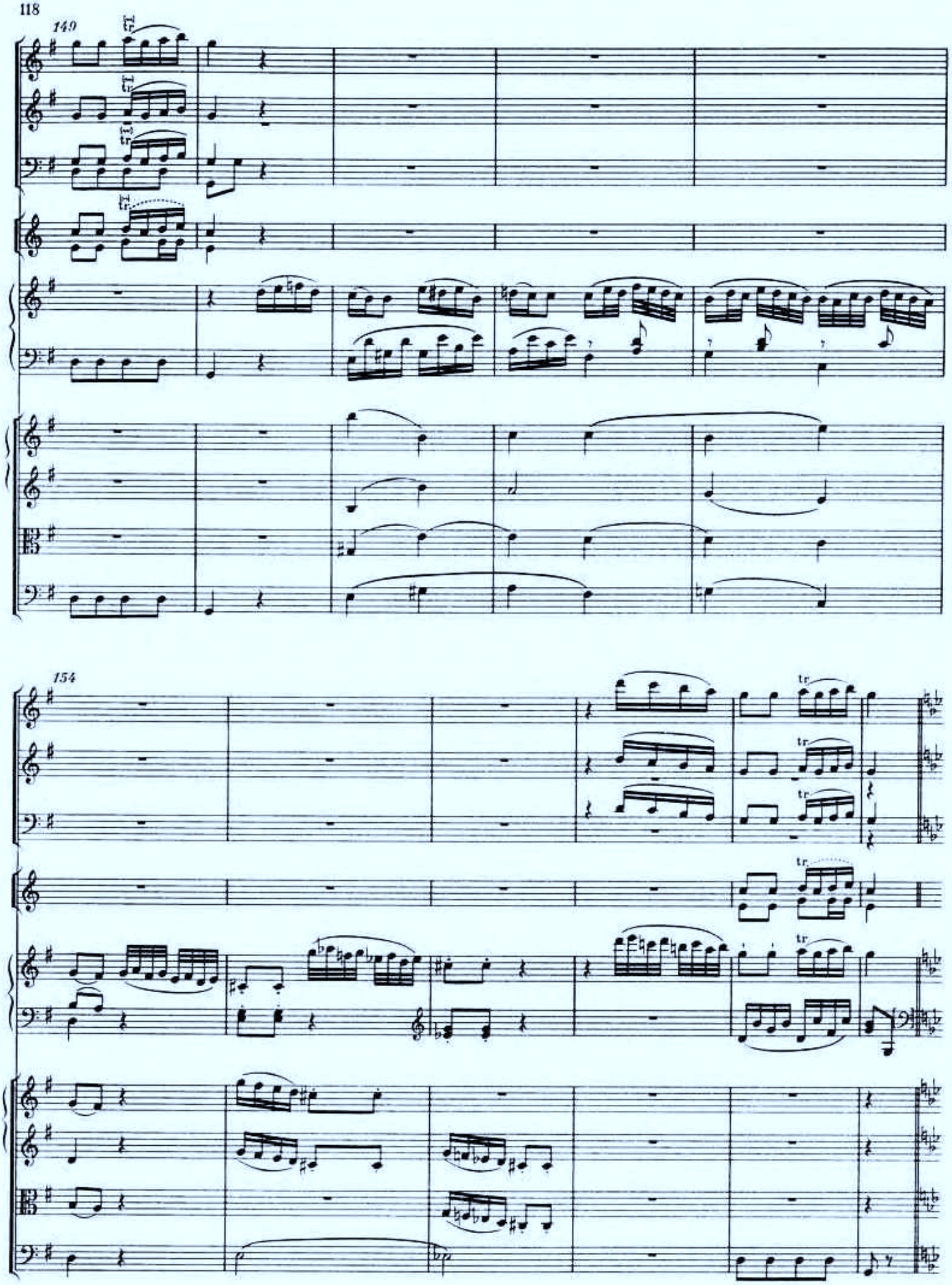
126
Maggiore

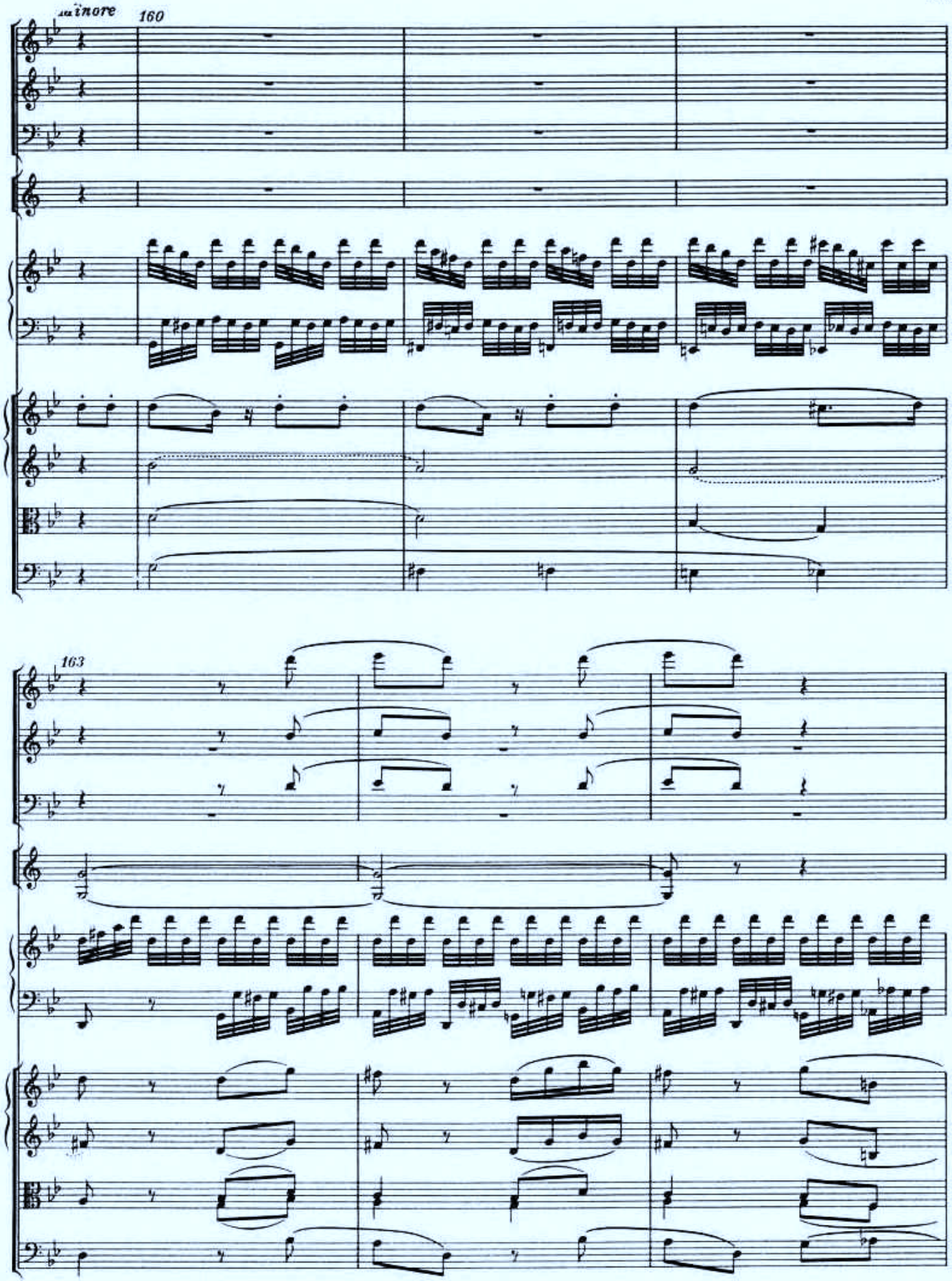


132




138
143


149
154


minore
160
163

166

mf

mf

mf

170

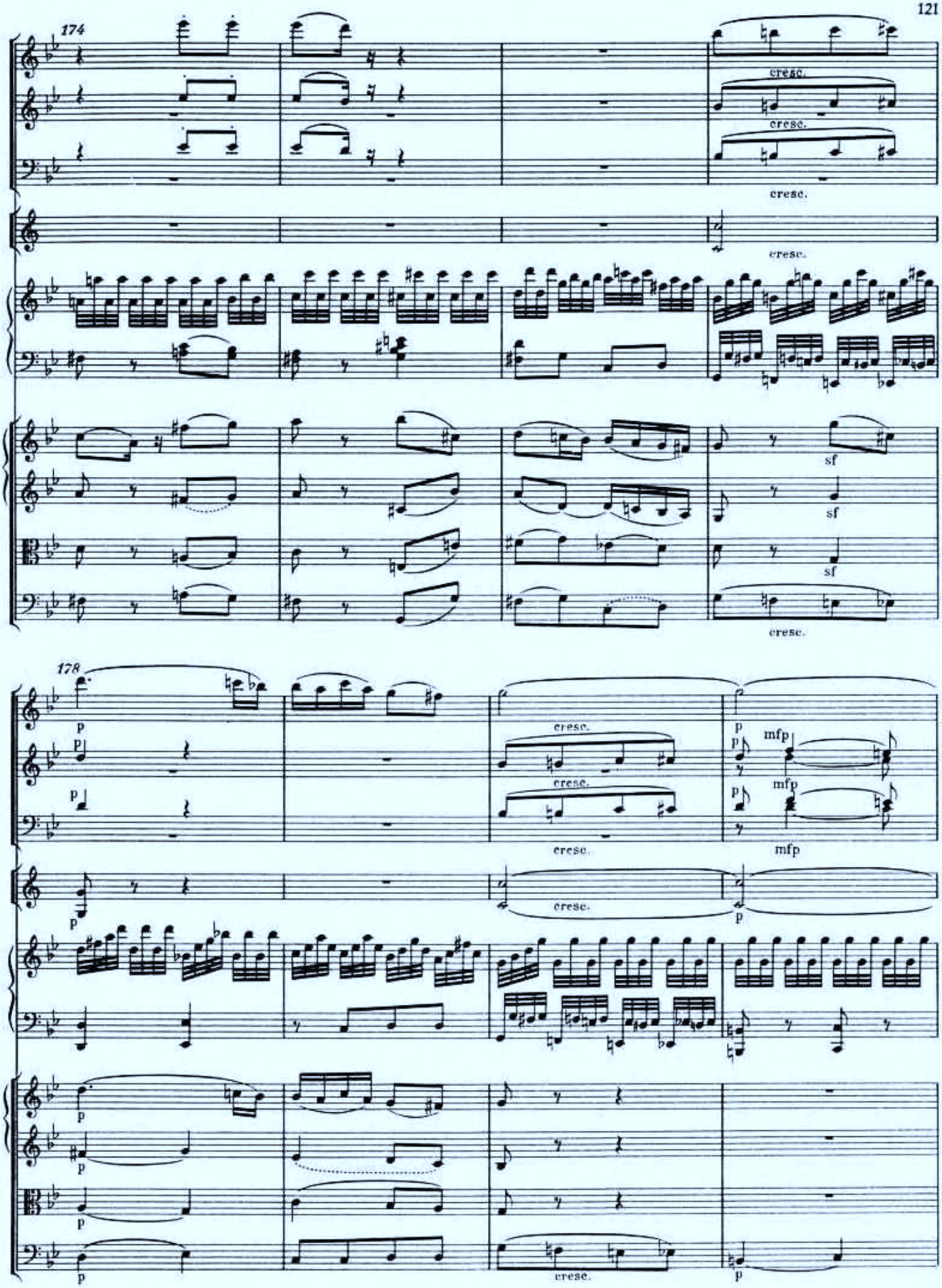
p

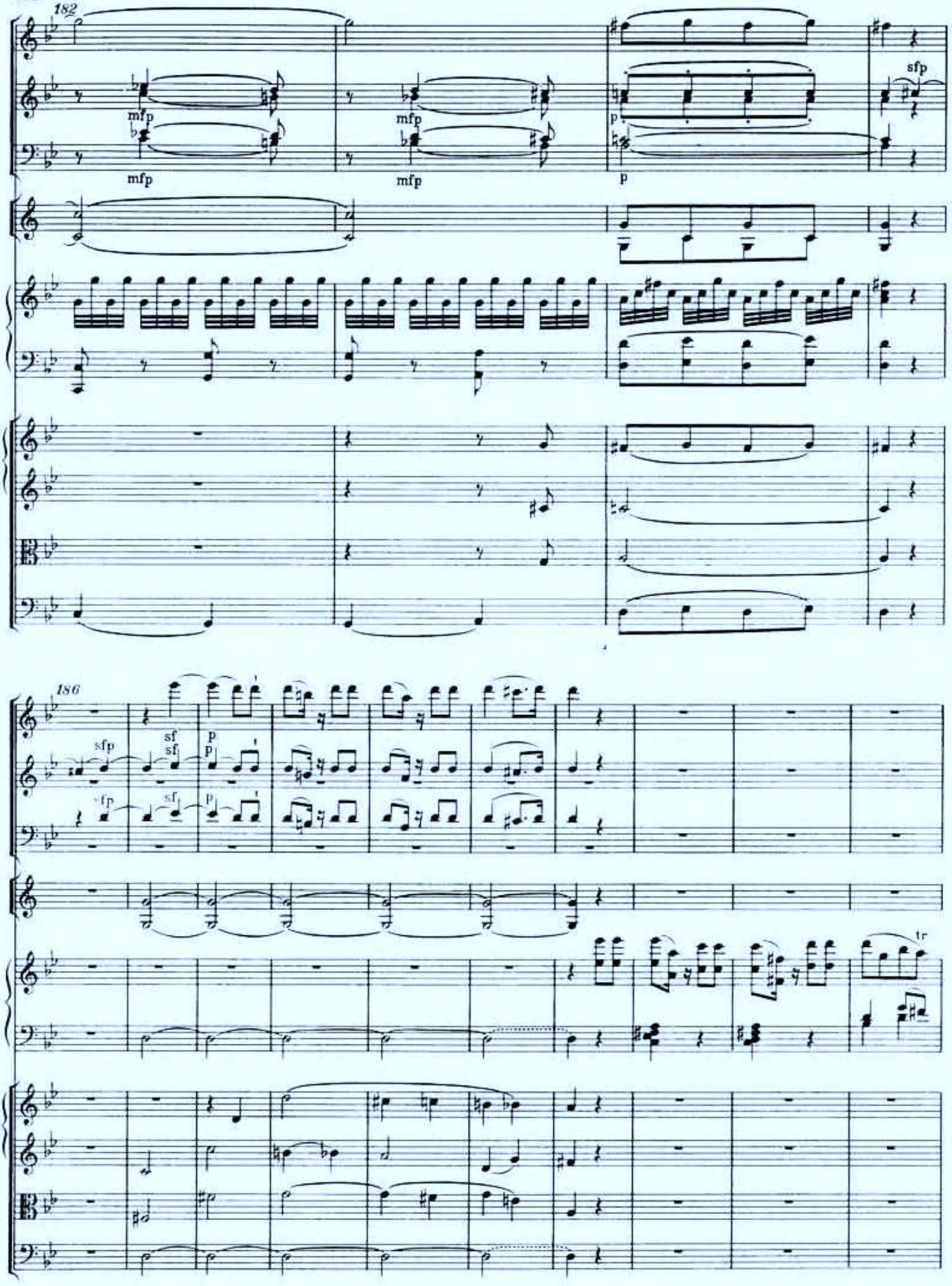
p

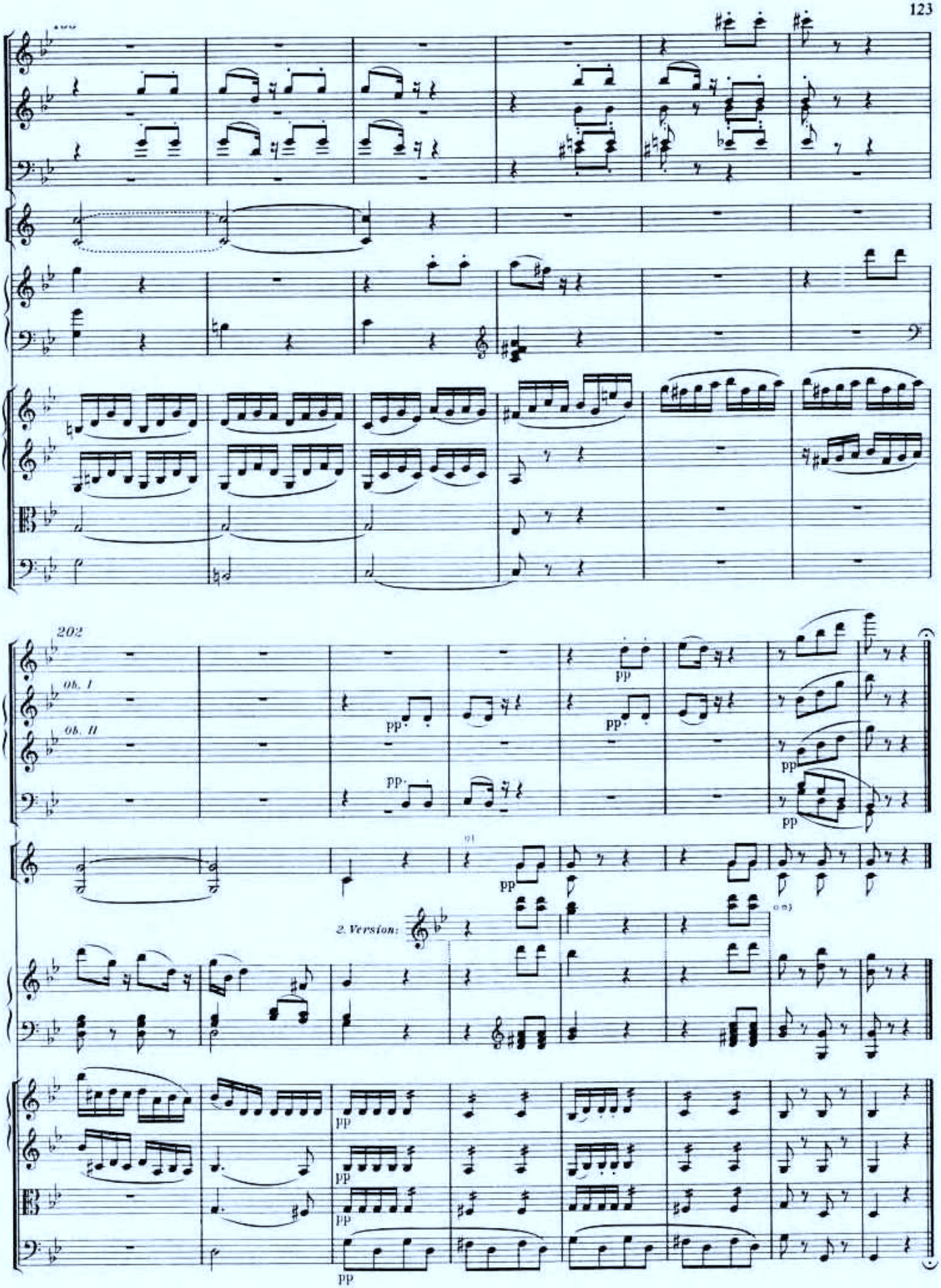
p

p

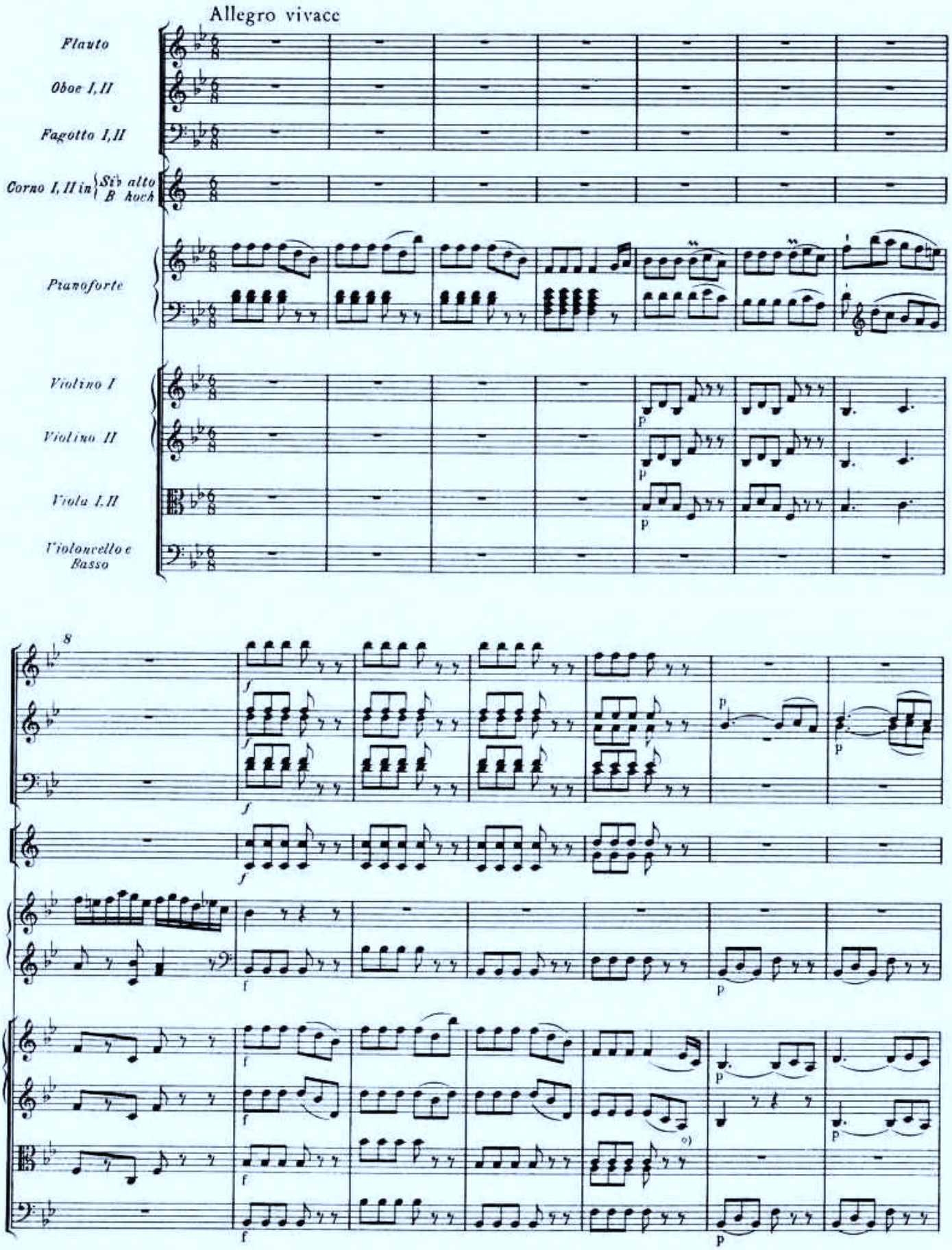
*) Ossia für Viola in T. 171: erste Note Achtel a mit Achtelpause statt Viertelnote a.


174
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
sf
sf
sf
cresc.
178
p
cresc.
mfp
cresc.
mfp
cresc.
p
cresc.
p


182
mfp
mfp
mfp
mfp
p
sfp
186
sfp
sf
sf
p
p
sfp
sf
p
tr

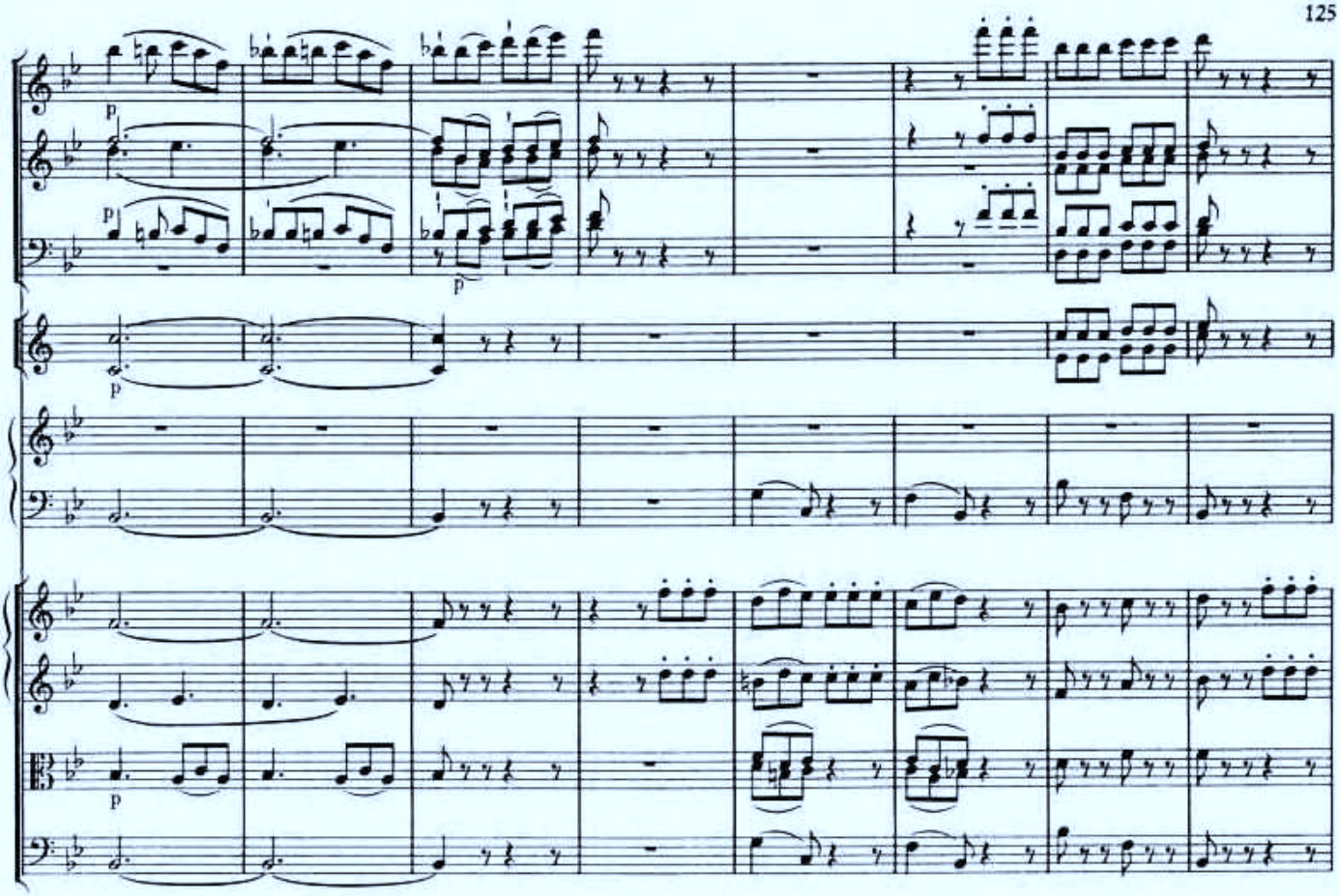


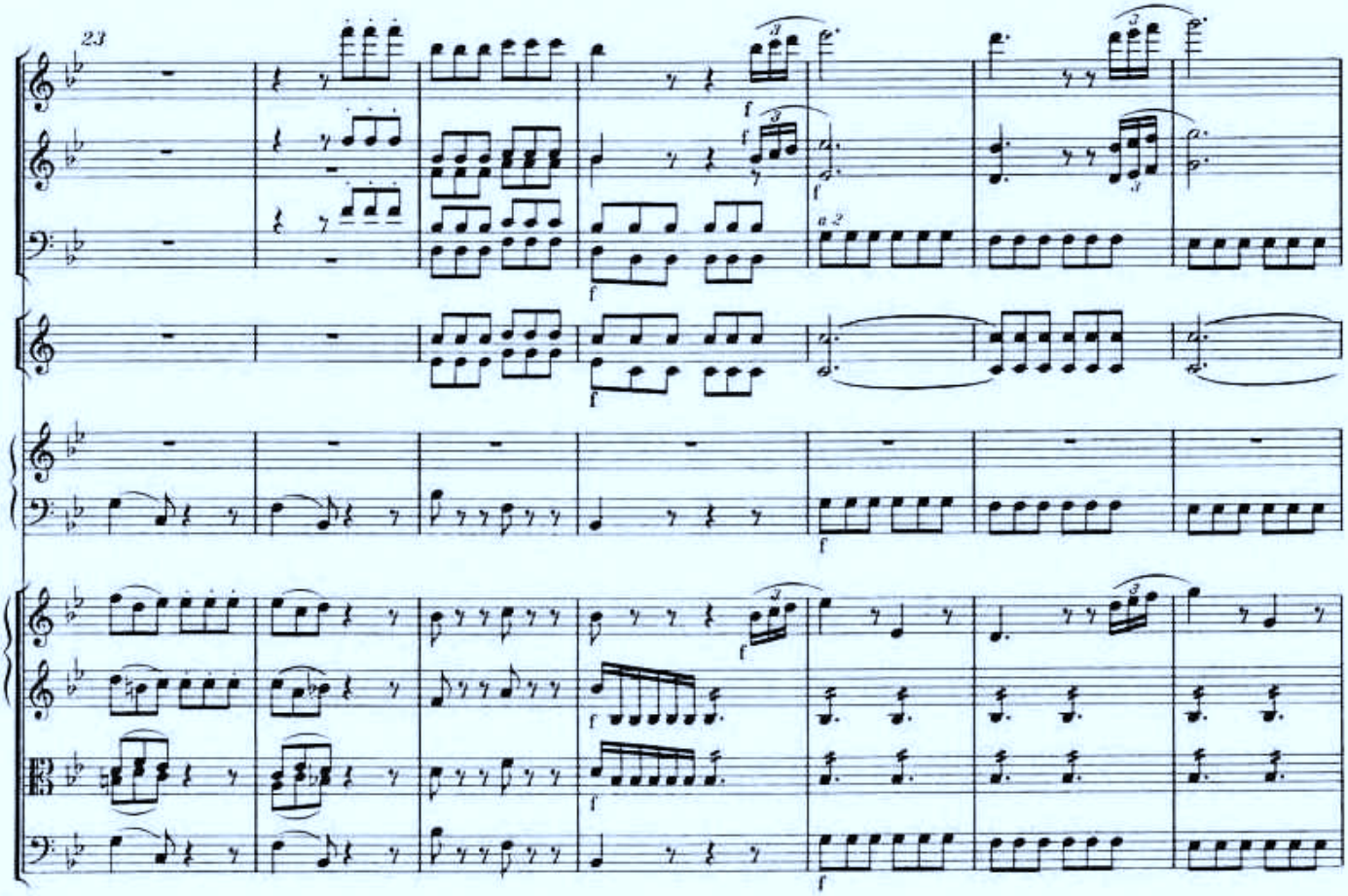
*) Zu T. 205–209 in Horn I, II vgl. Krit. Bericht.
**) Vgl. Vorwort, S. X, und Krit. Bericht.

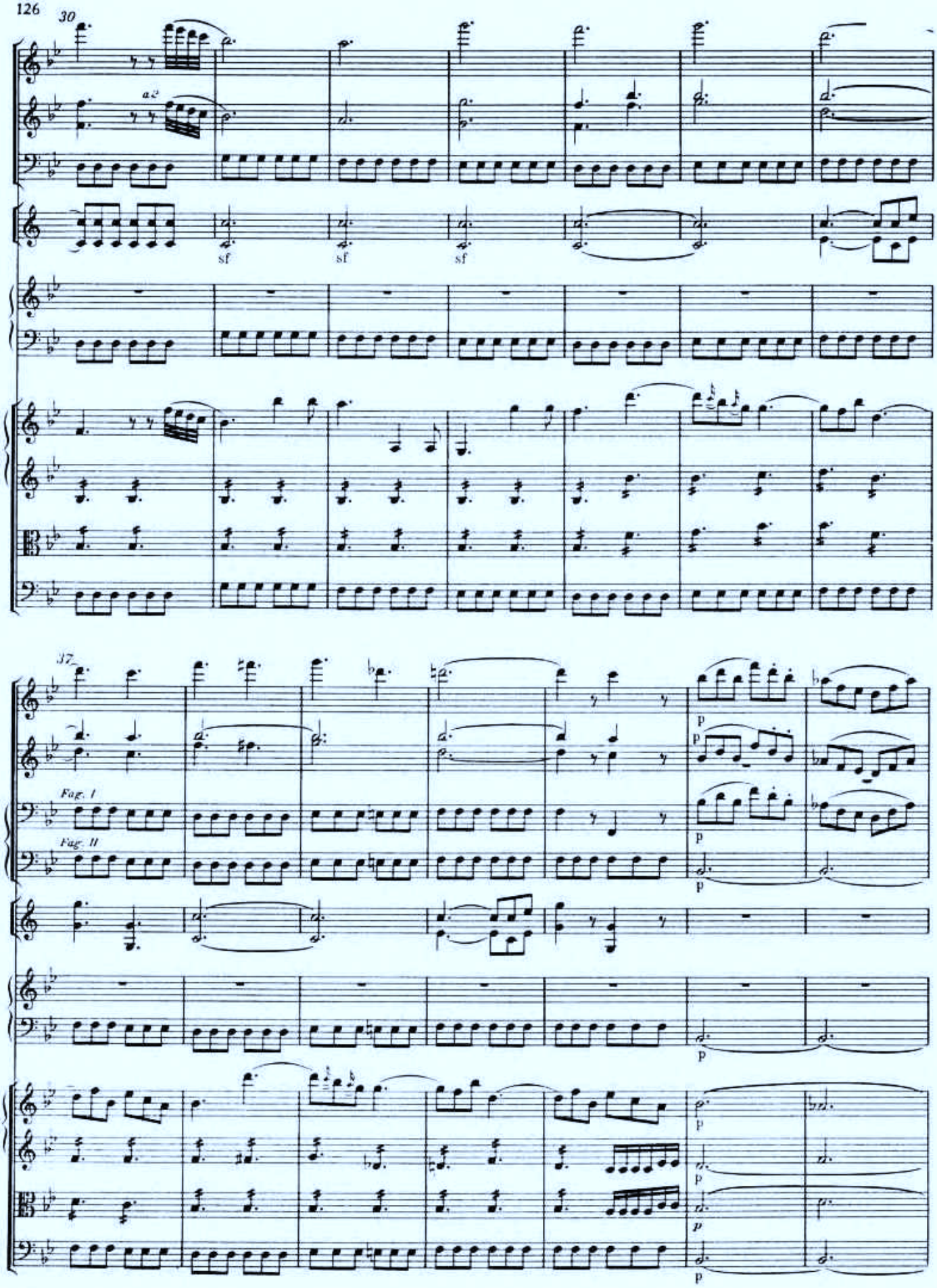


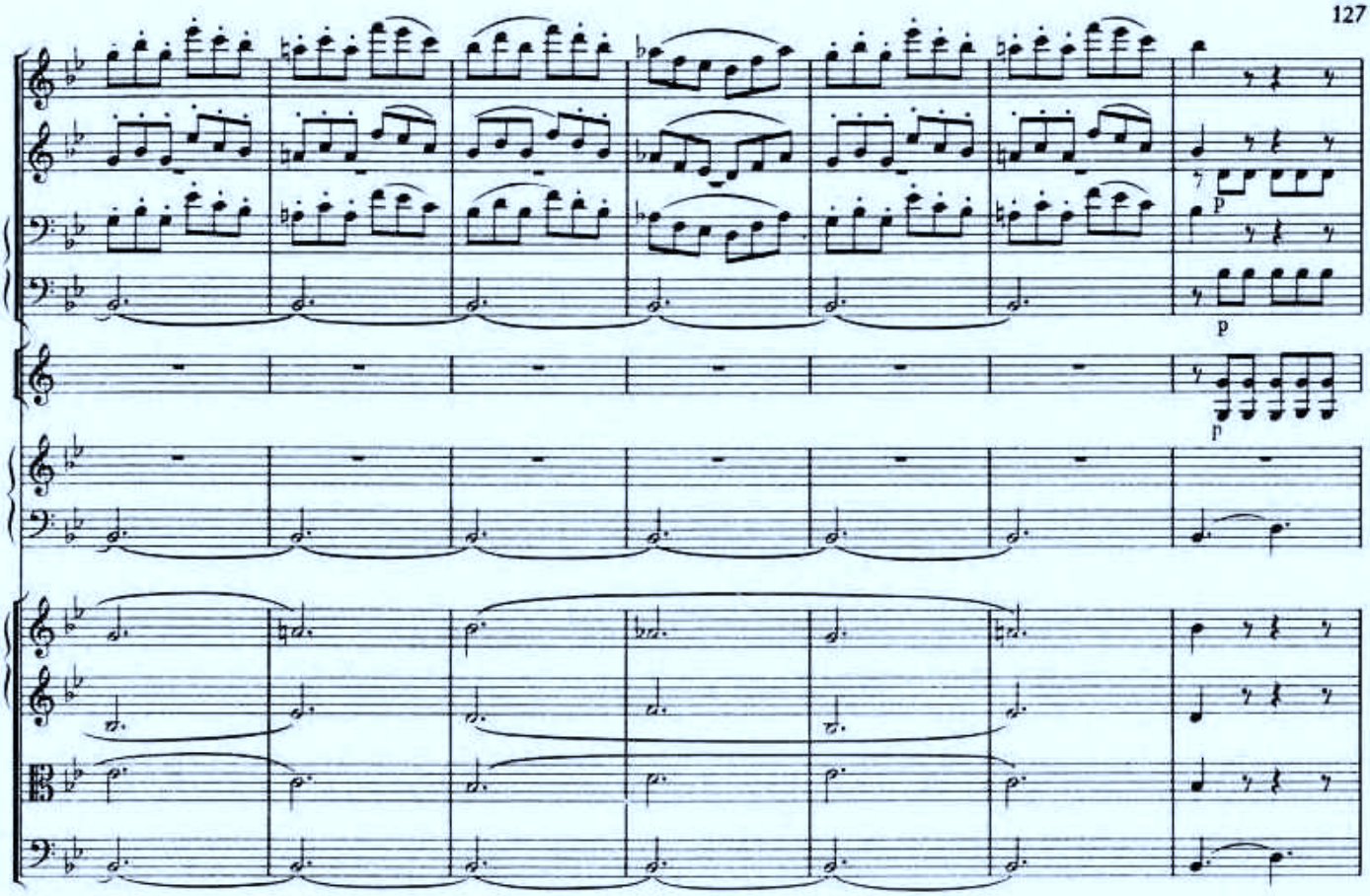
*) T. 12, Viola I, II (und entsprechend T. 73, 224, Violine I, II sowie T. 156, Viola I.II. 2. Takthälfte: im Autograph ♩ 𝅘𝅥𝅯.

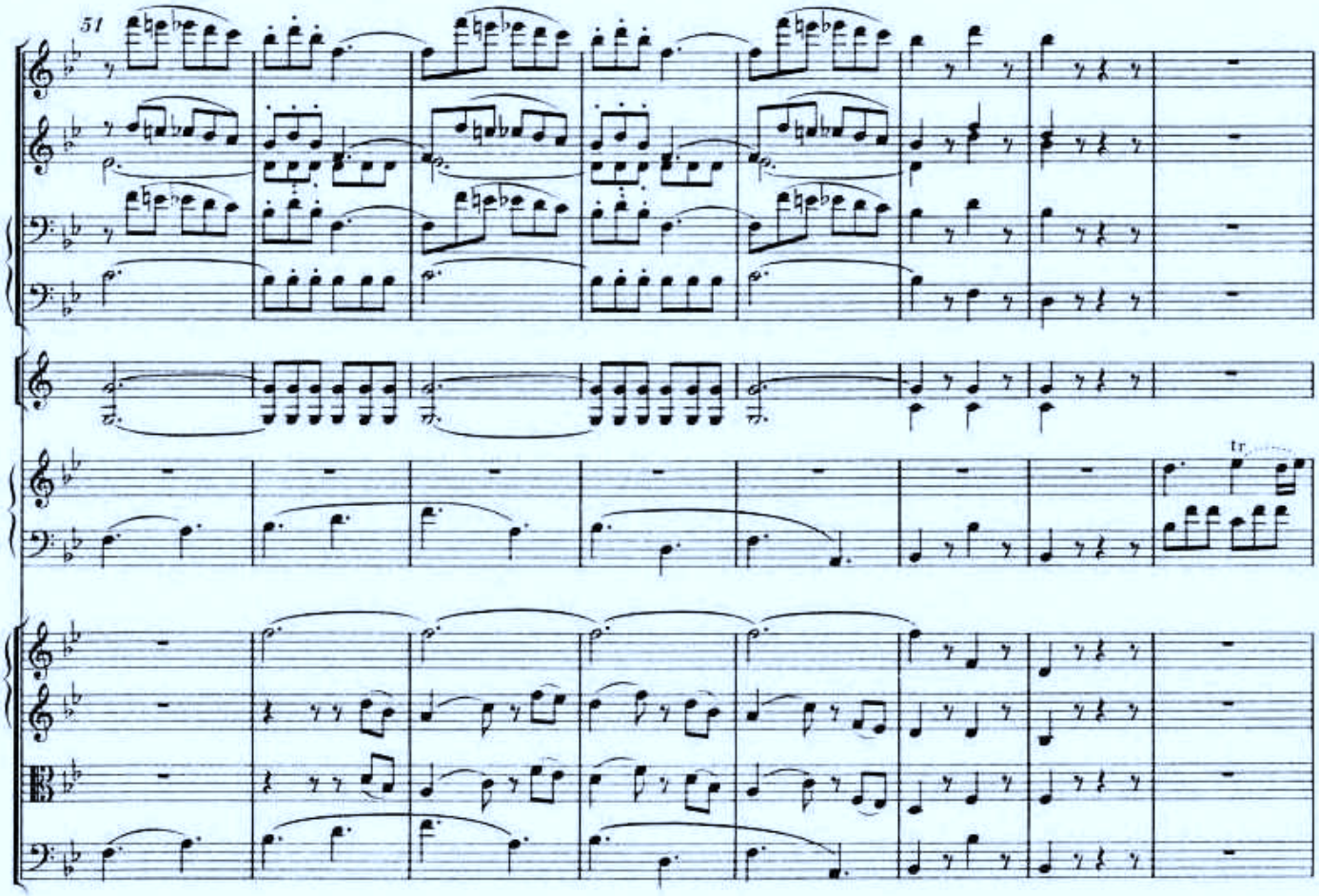
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

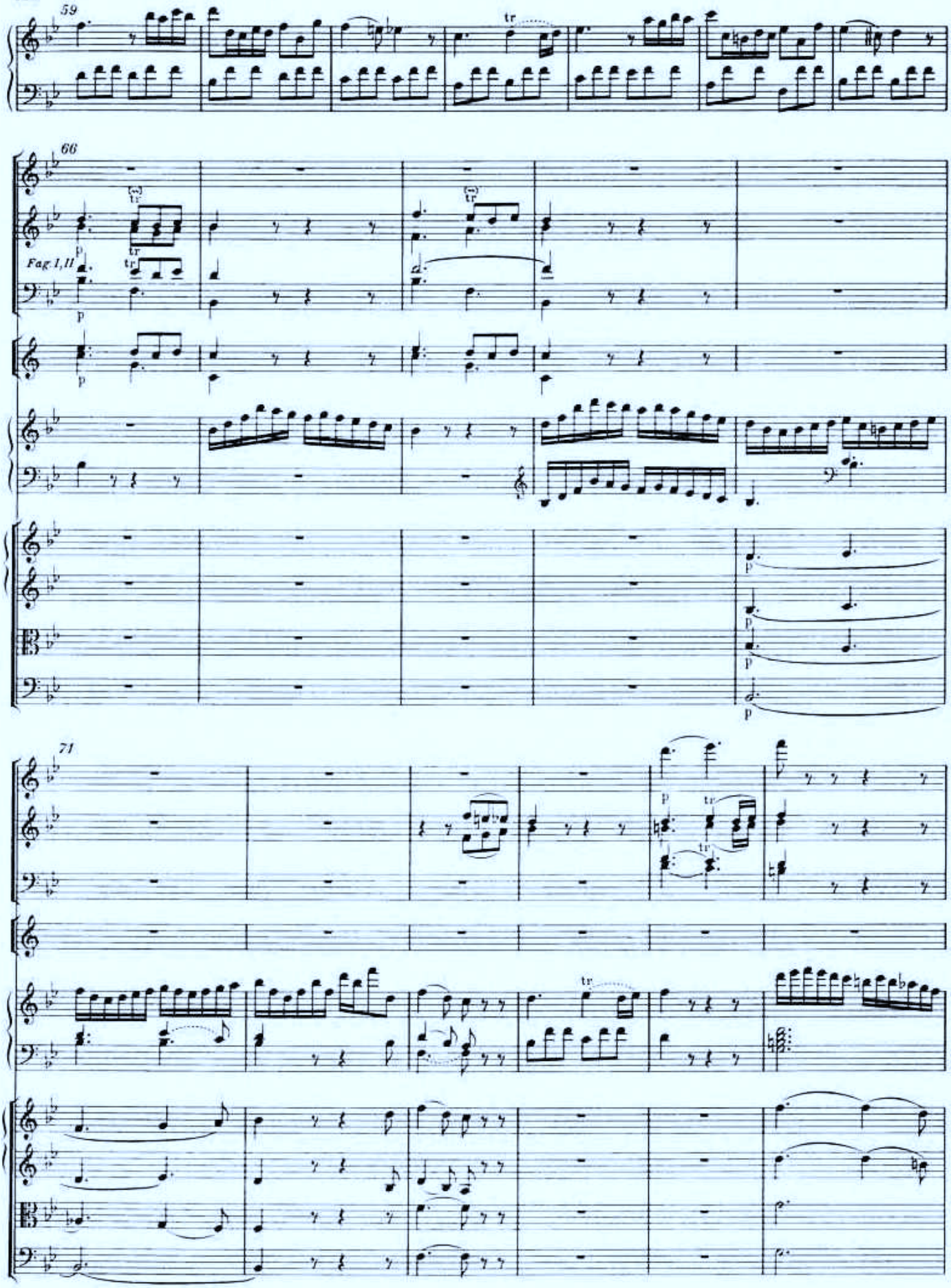


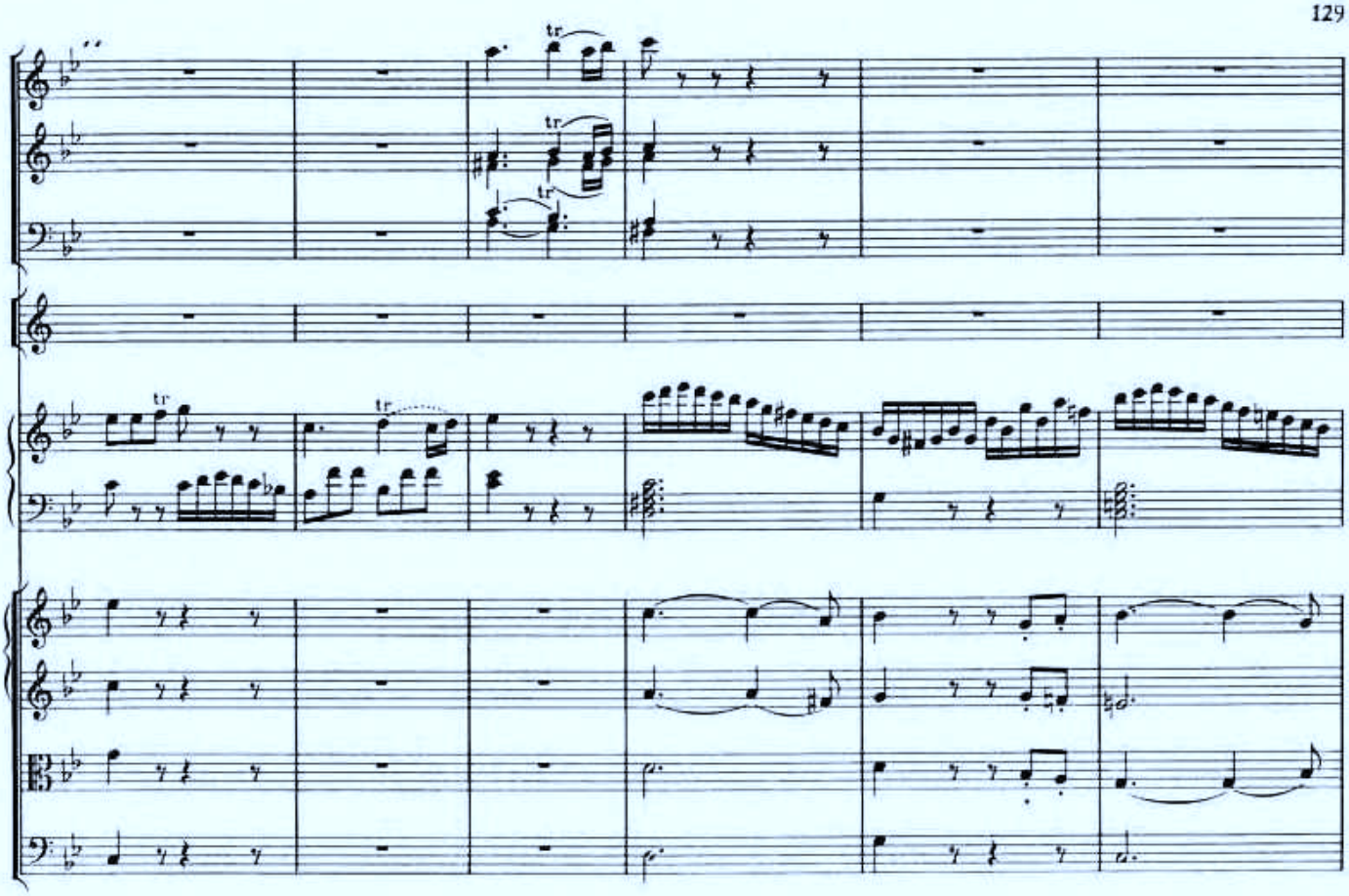


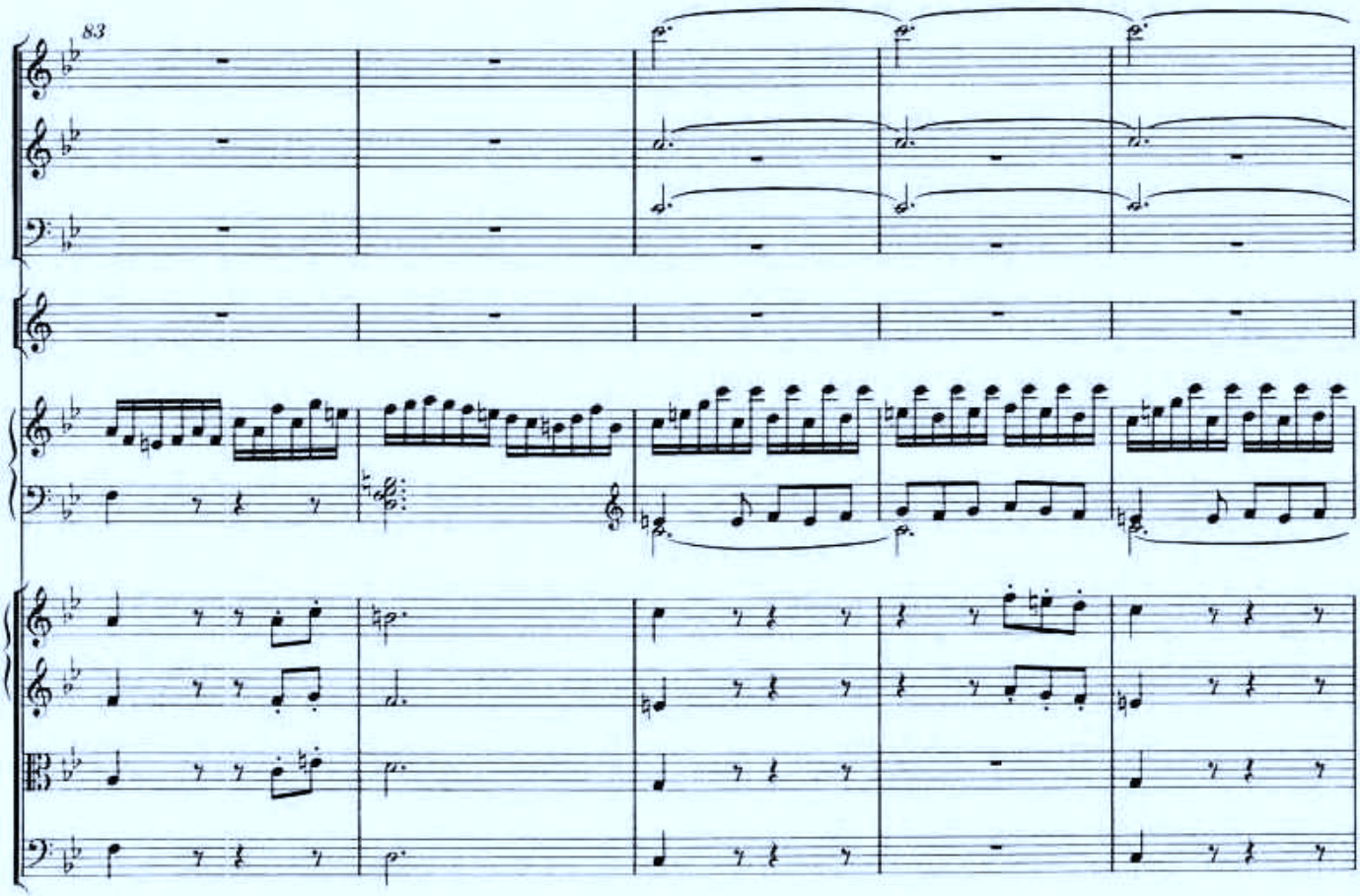

30
a2
sf
sf
sf
37
Fag. I
Fag. II
p
p
p
p
p
p
p
p

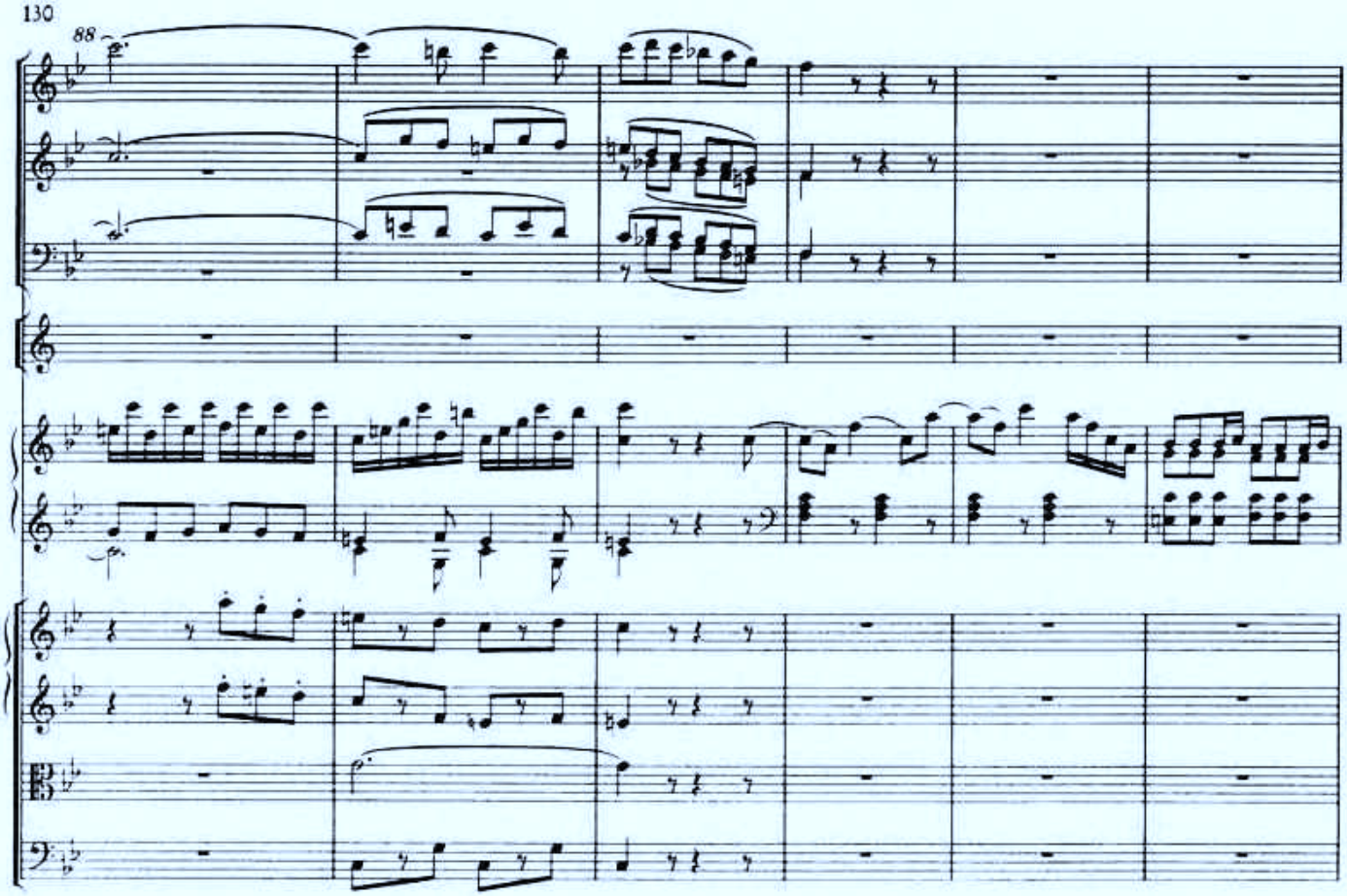

p
p
p

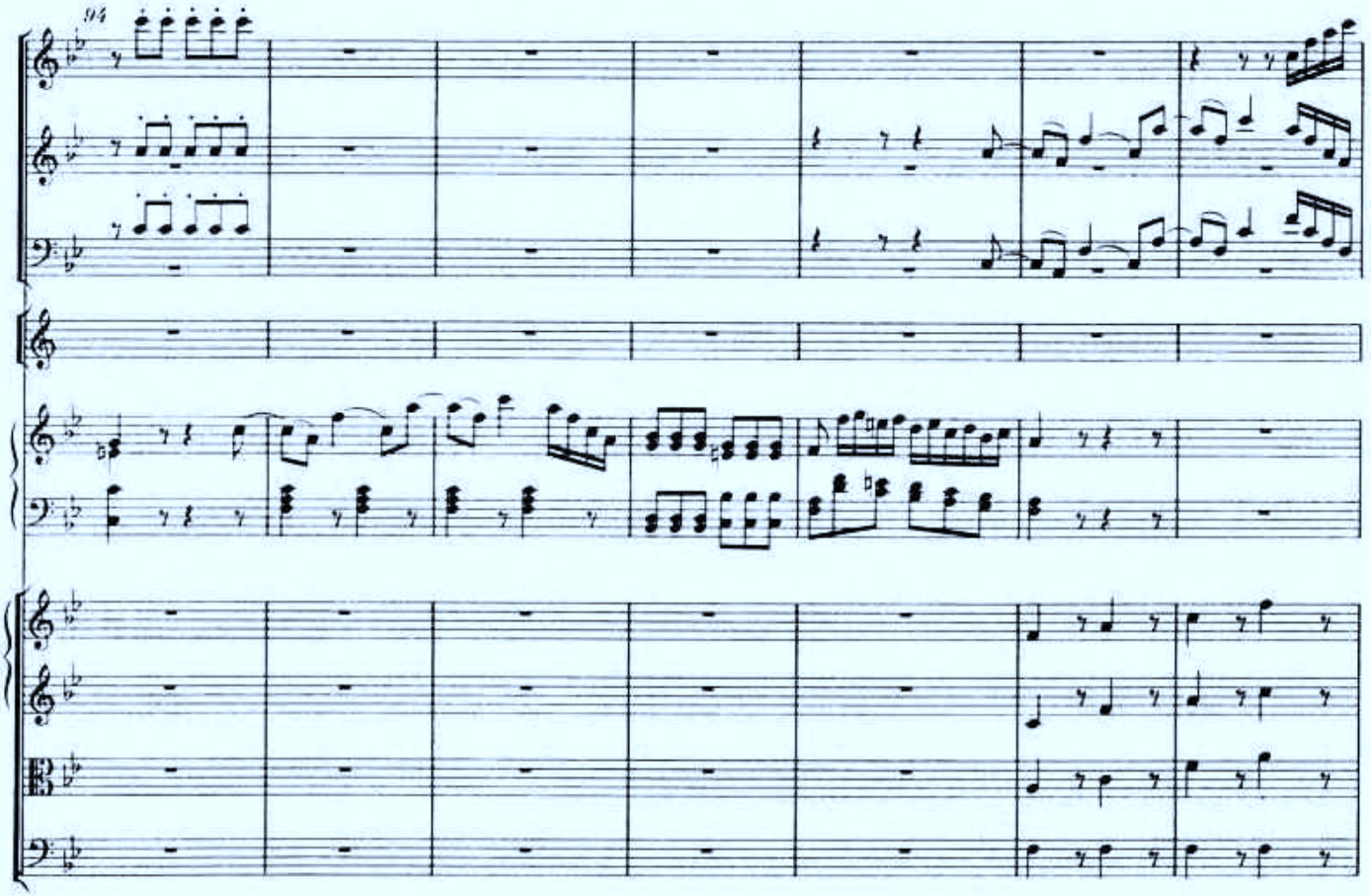

51
tr

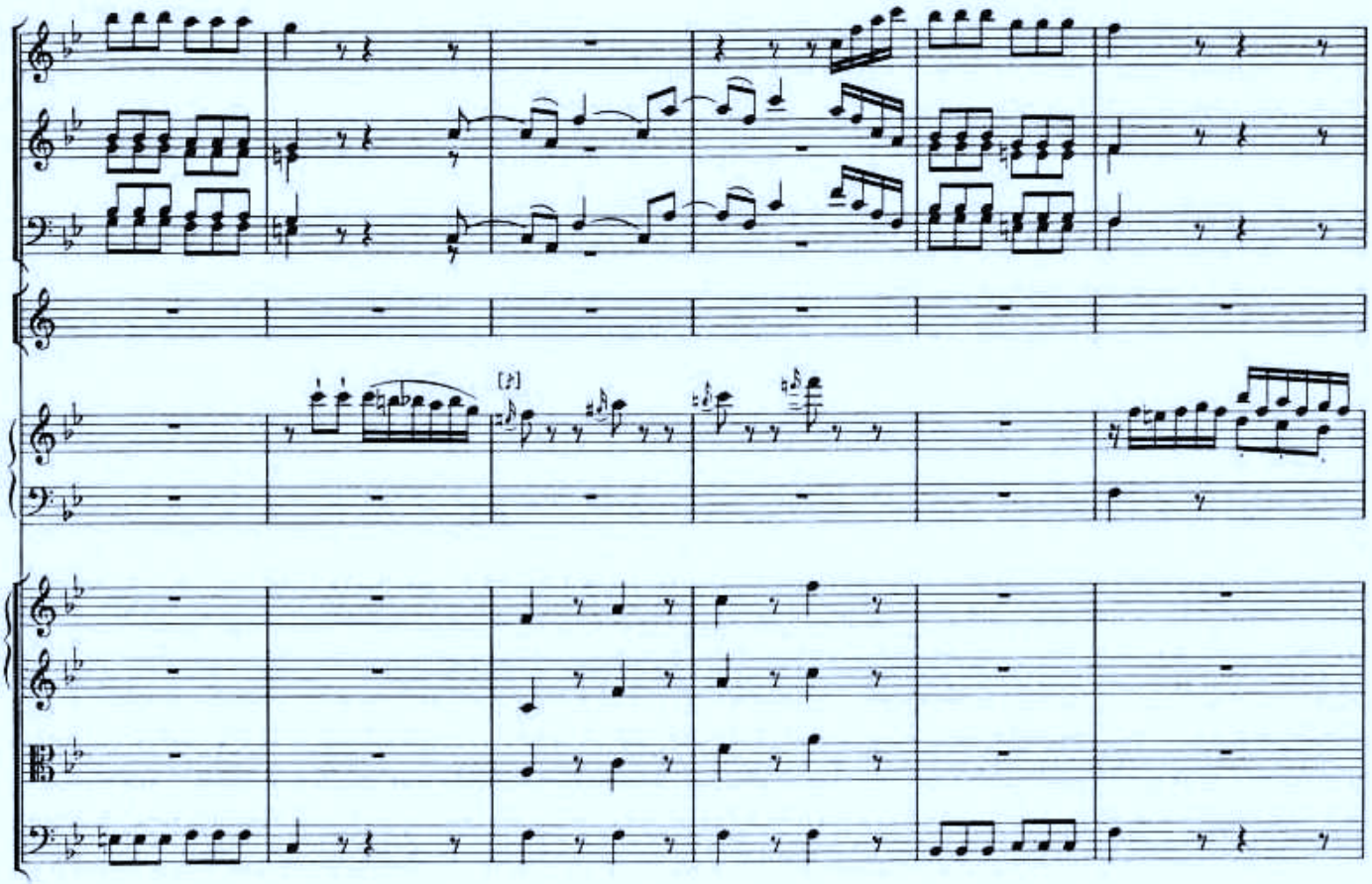

59
66
Fag. I, II
71

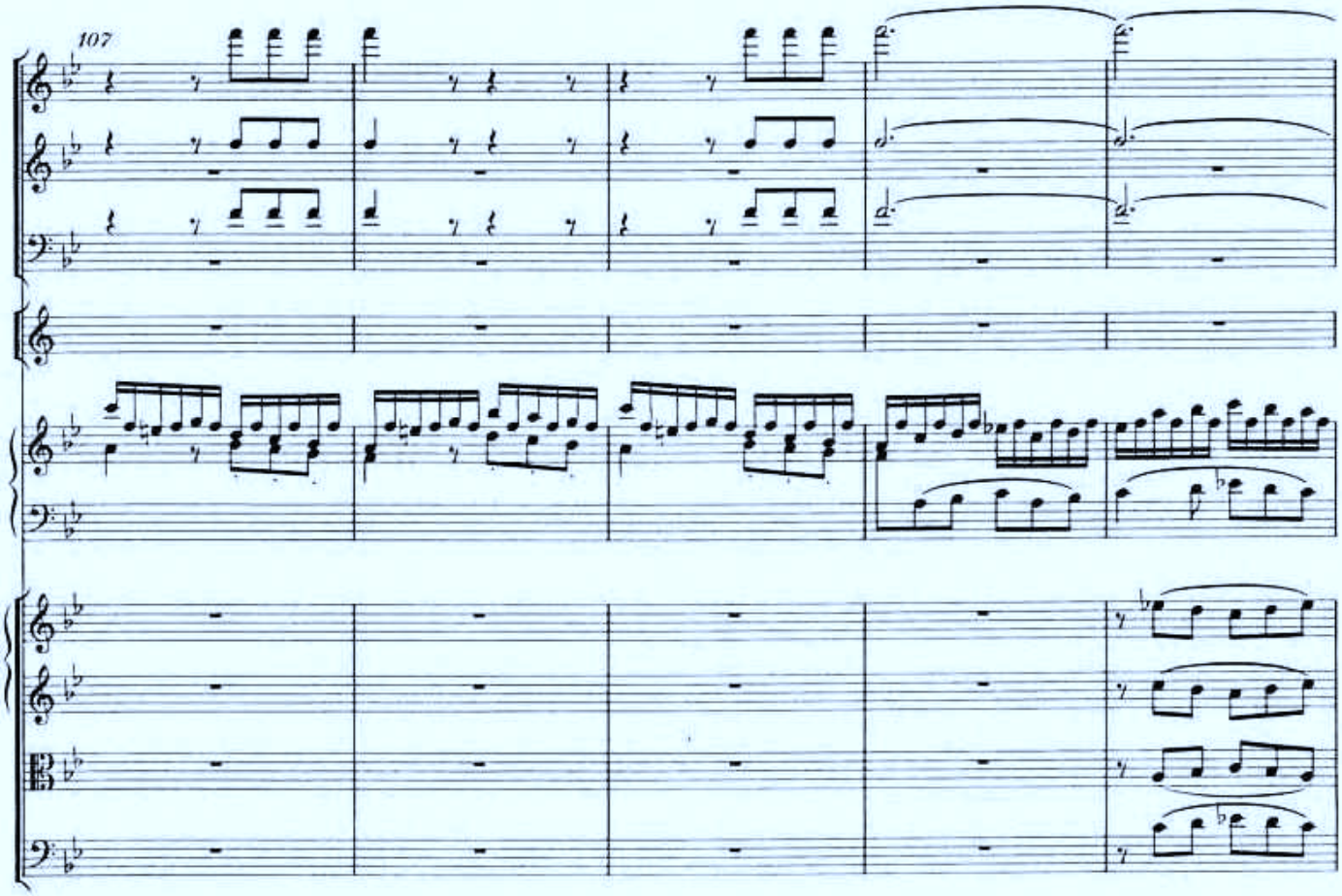


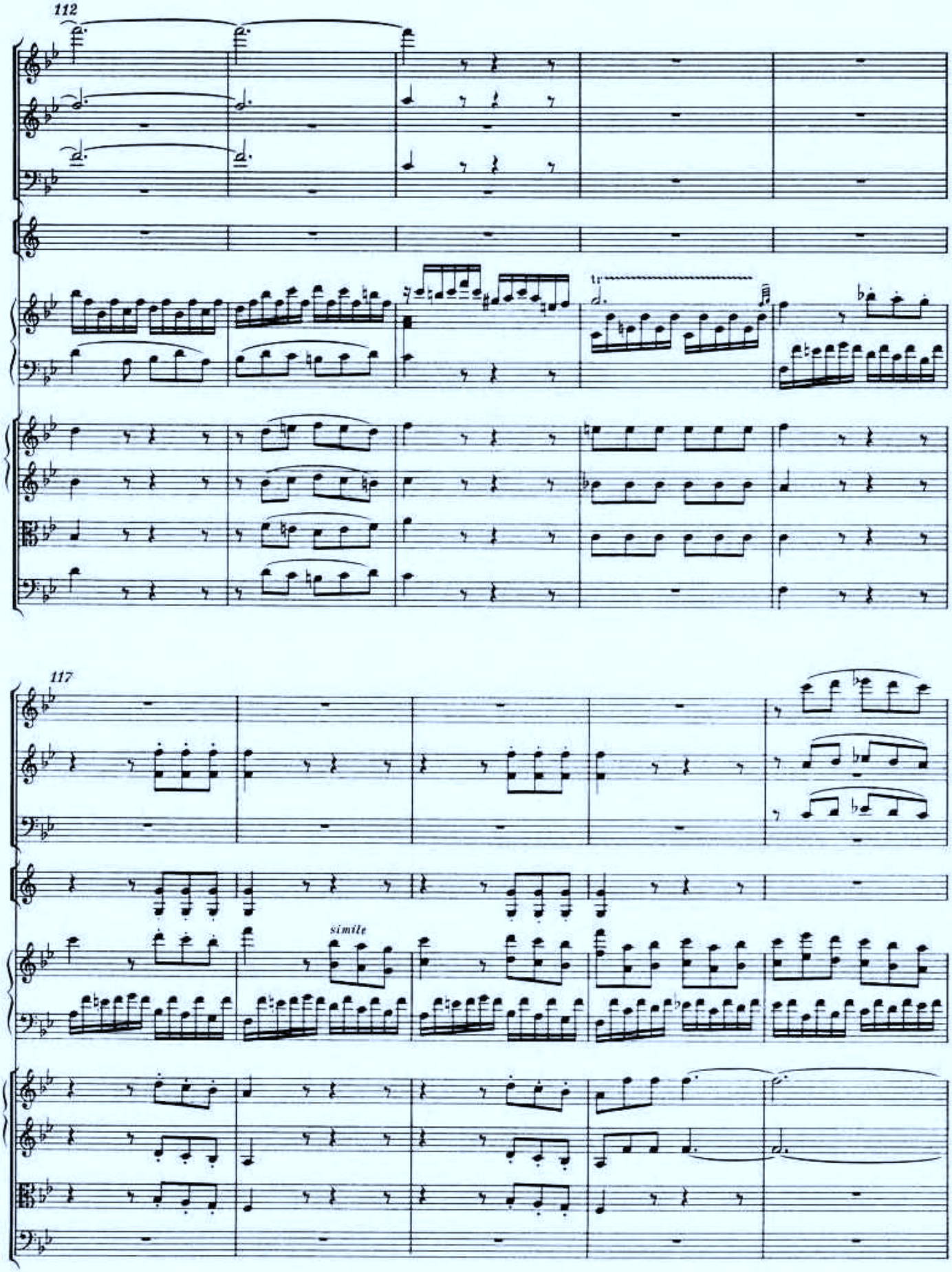

83

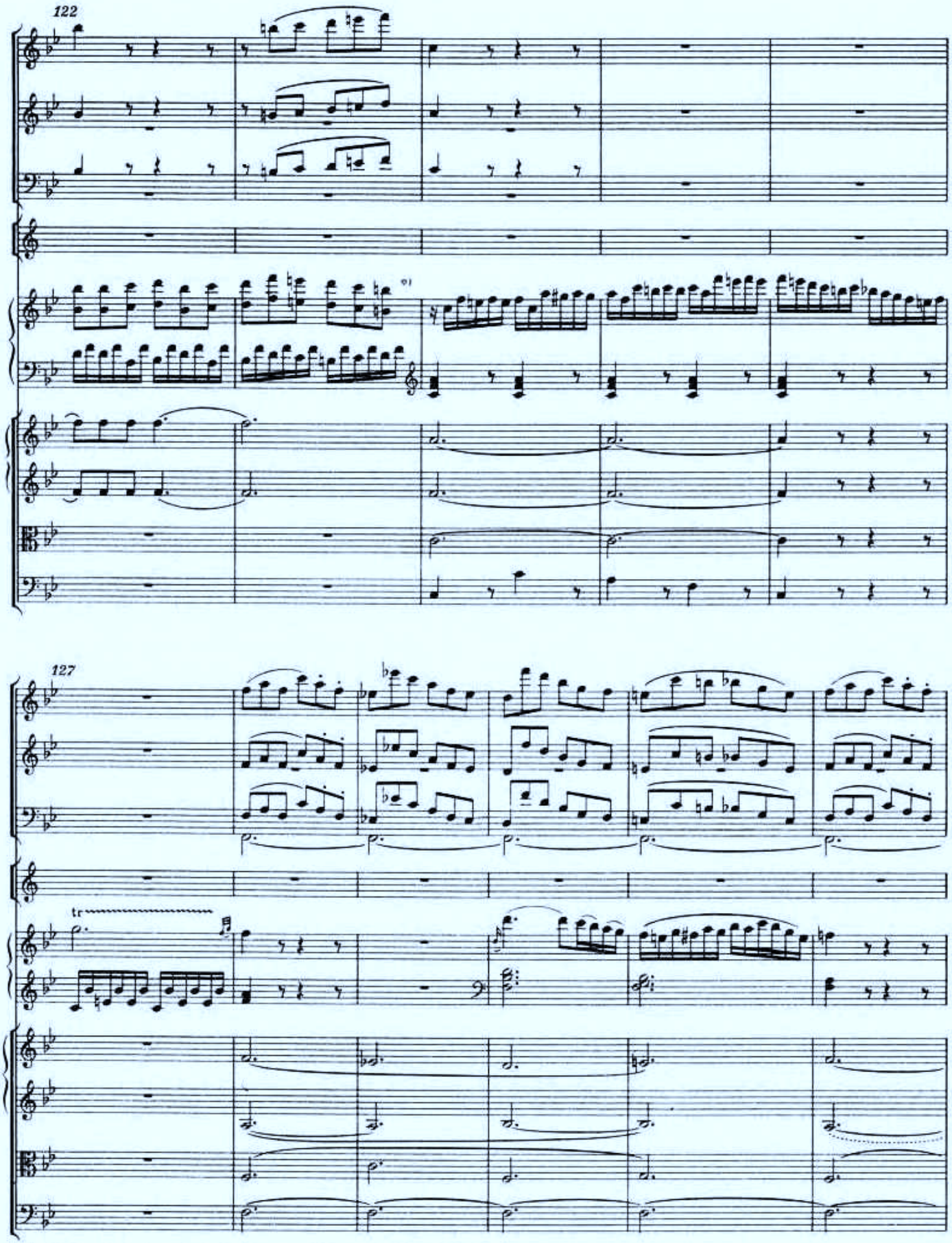

88


94

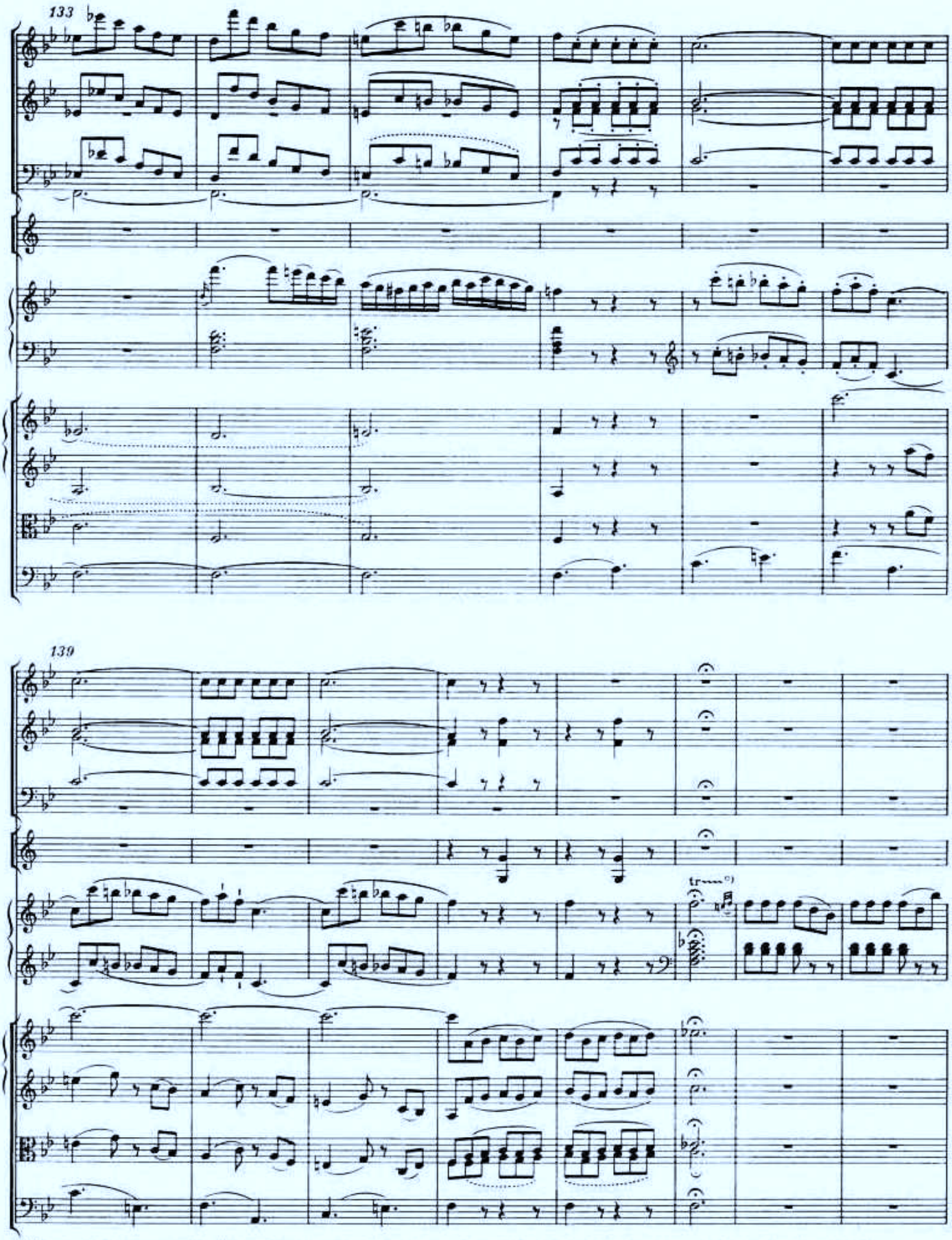



107

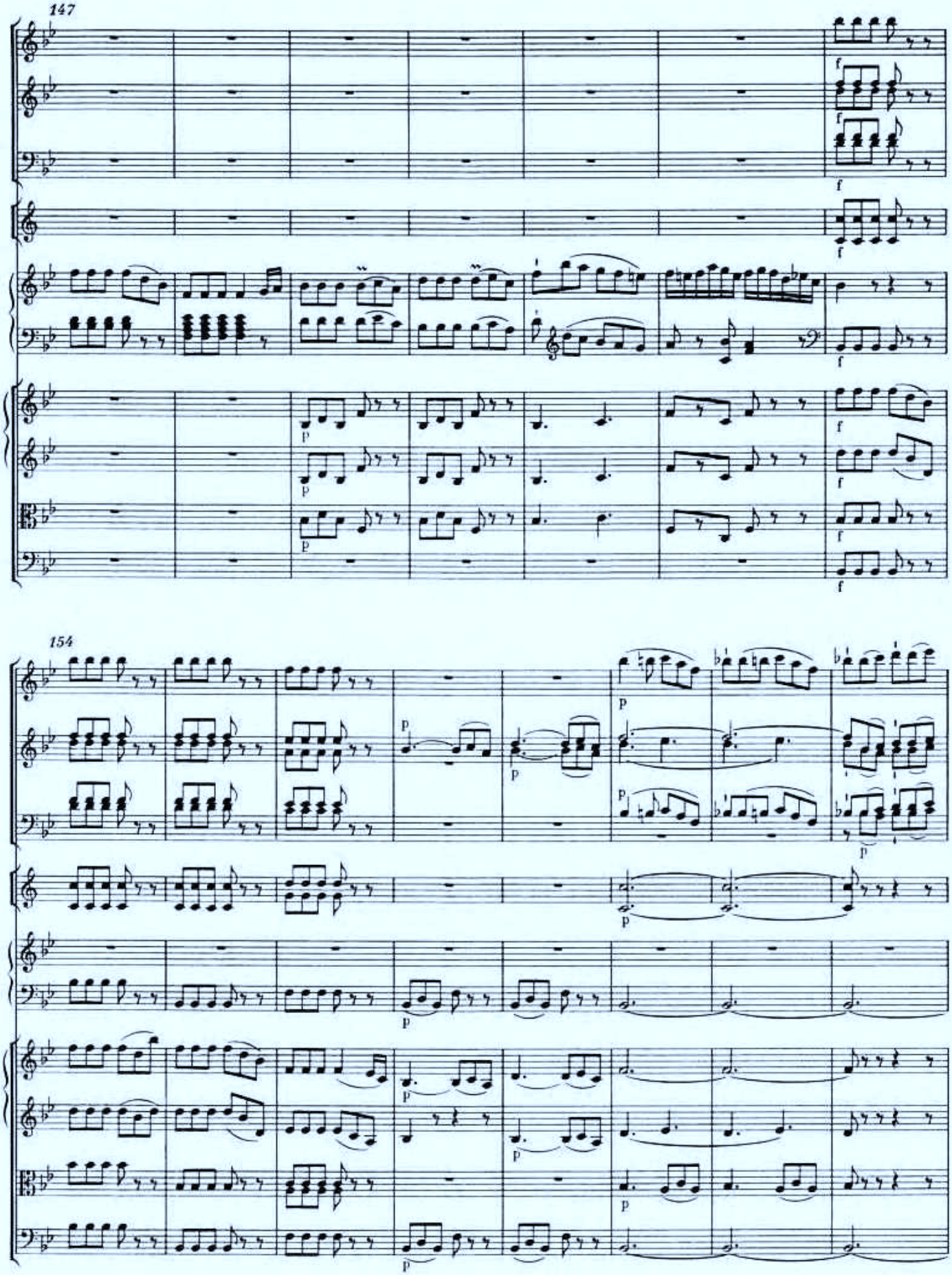

112
117
simile

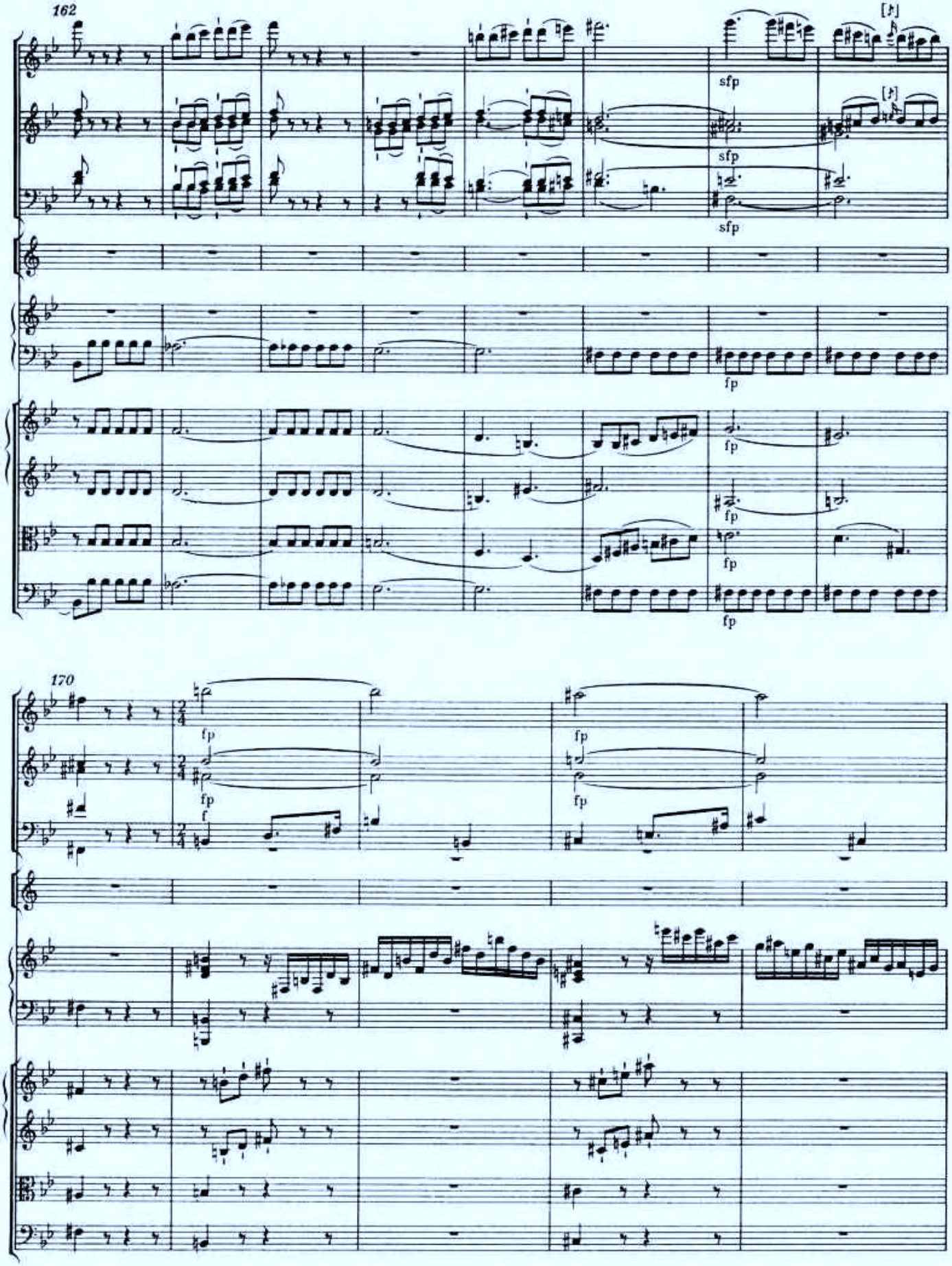


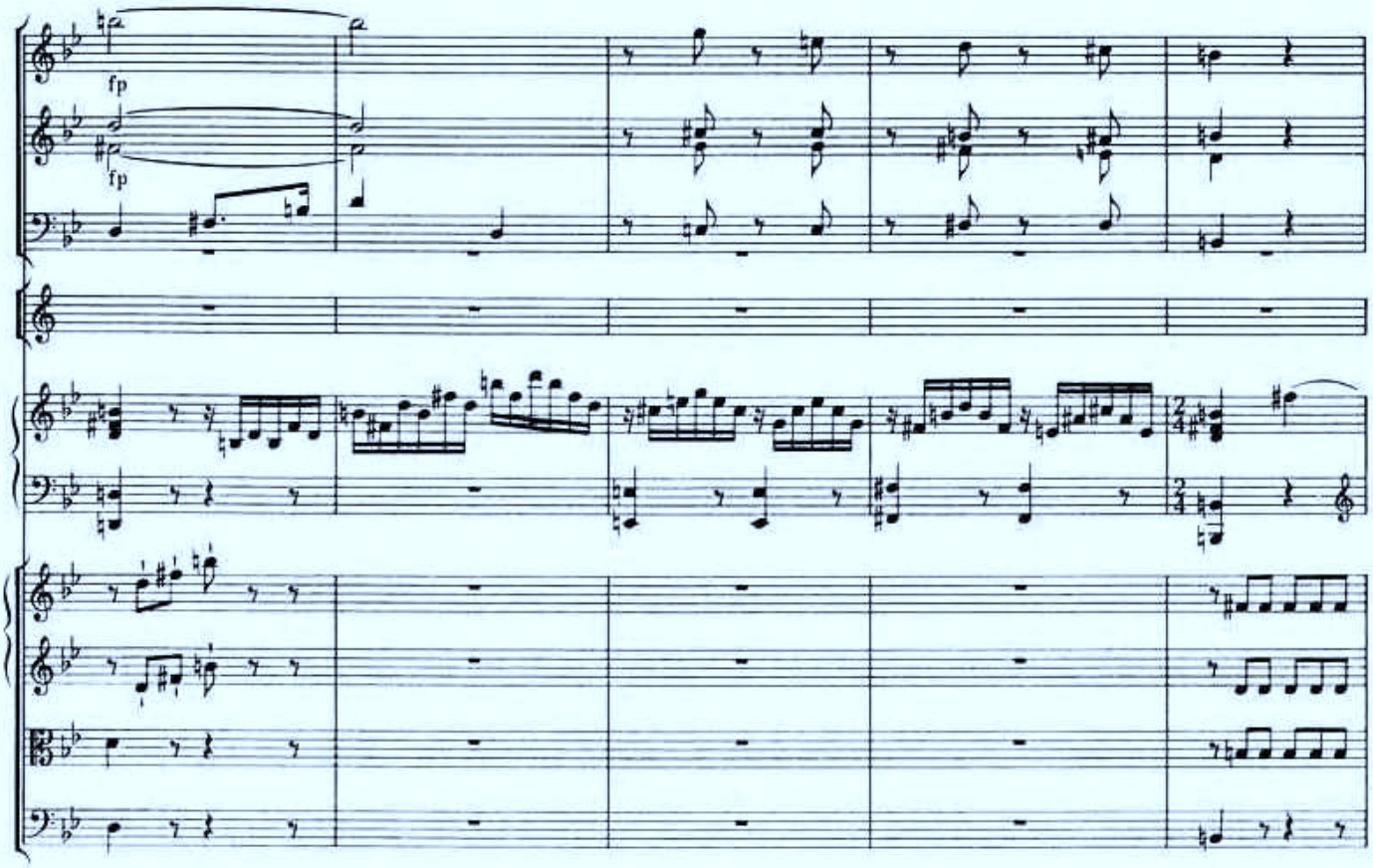
*) Zu T. 120–123 im oberen System des Klaviers vgl. Vorwort, S. XVI, und Krit. Bericht.

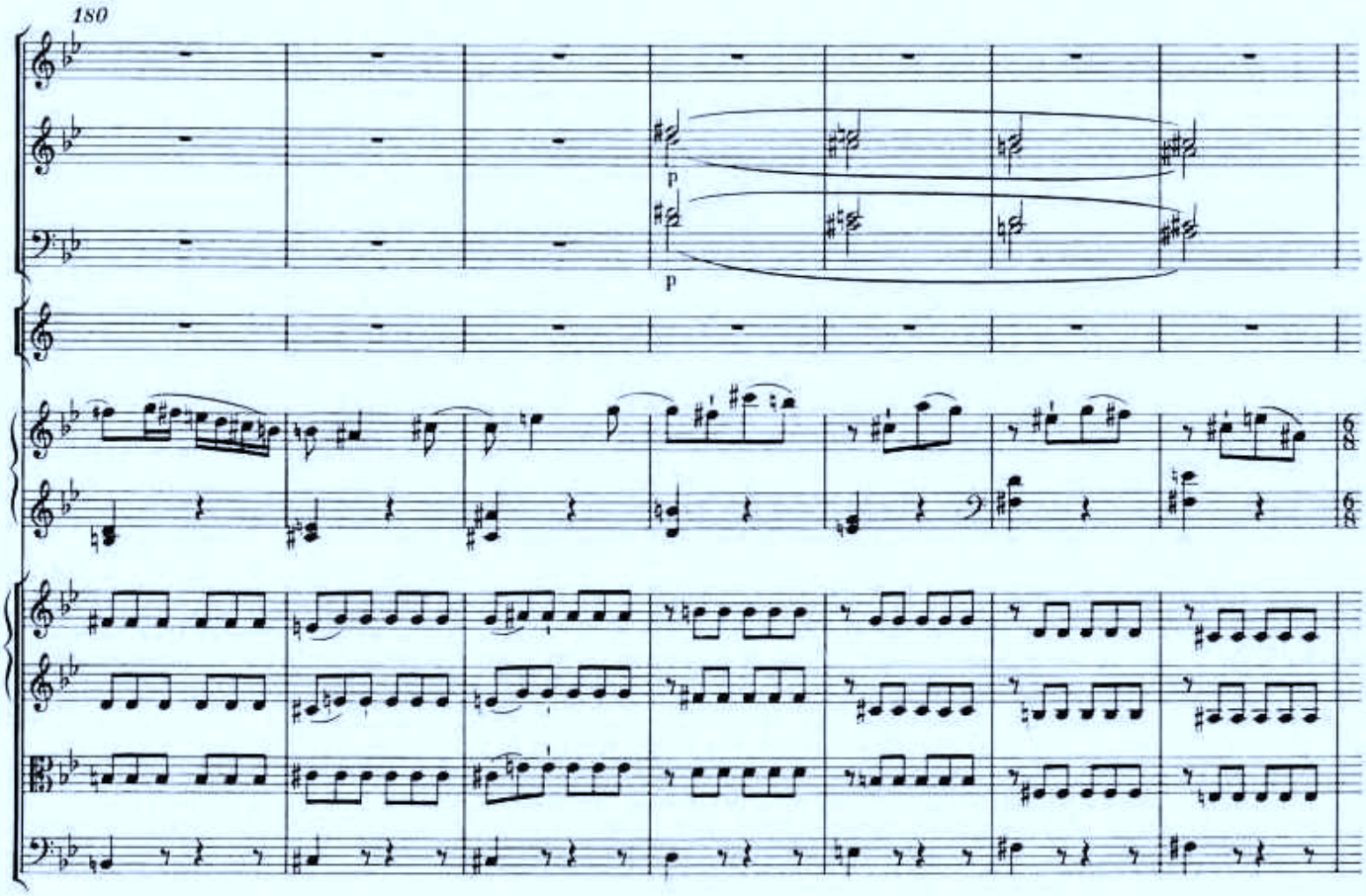


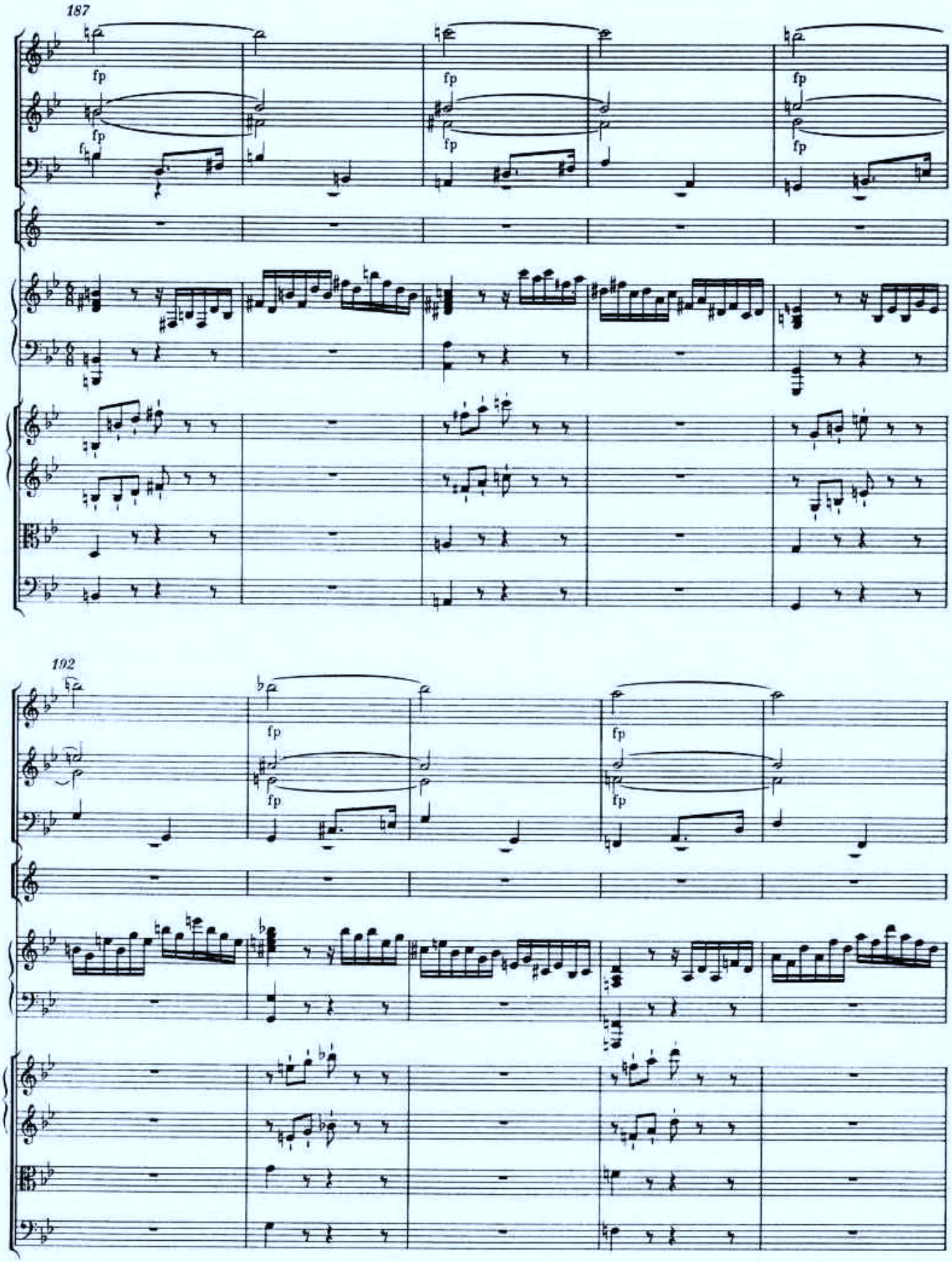
*) Hier ist ein Eingang zu spielen. Ein möglicherweise authentischer Eingang ist als Anhang III/2, S. 242, abgedruckt; vgl. Vorwort, S. XIII und S. XVI.

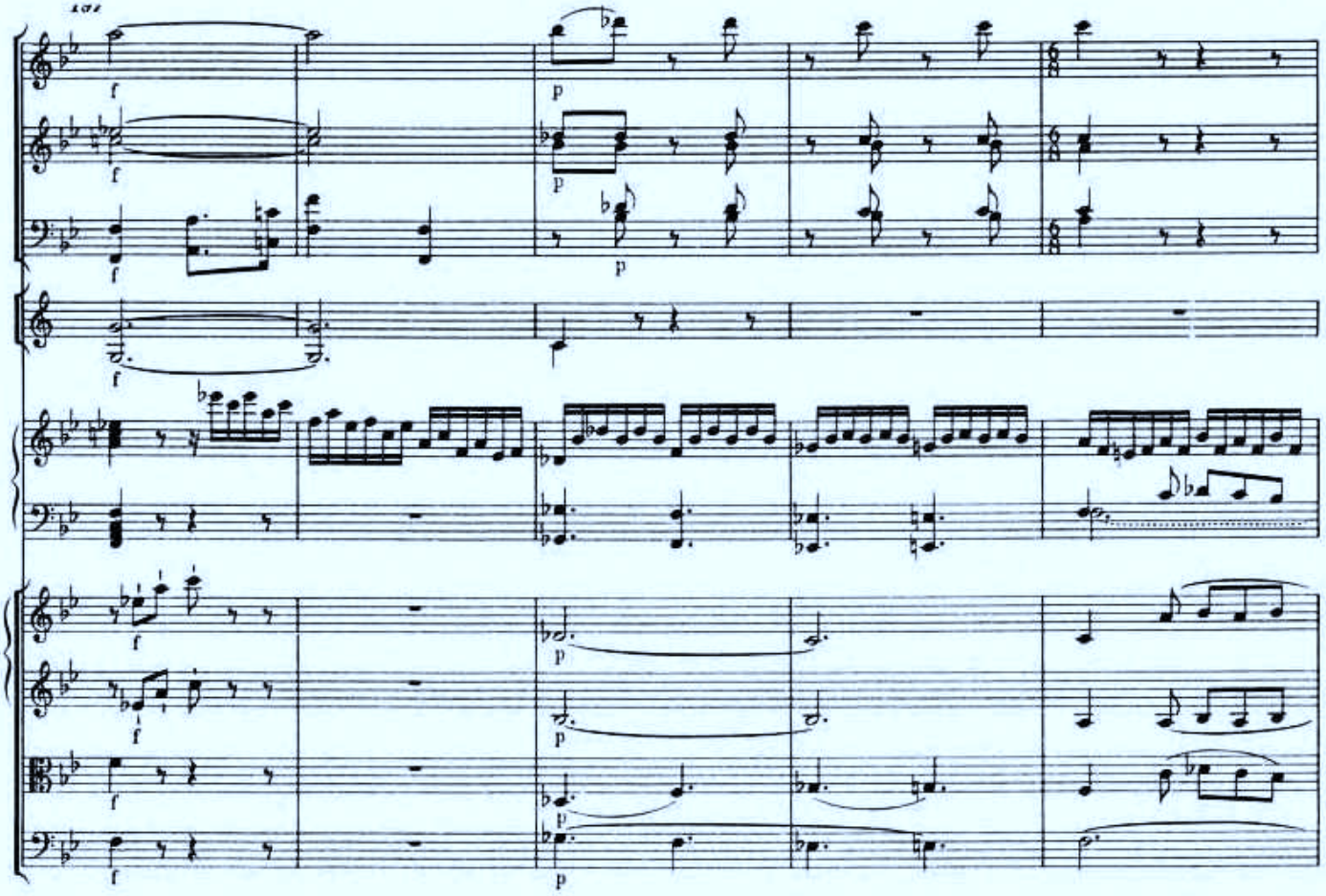

147
154

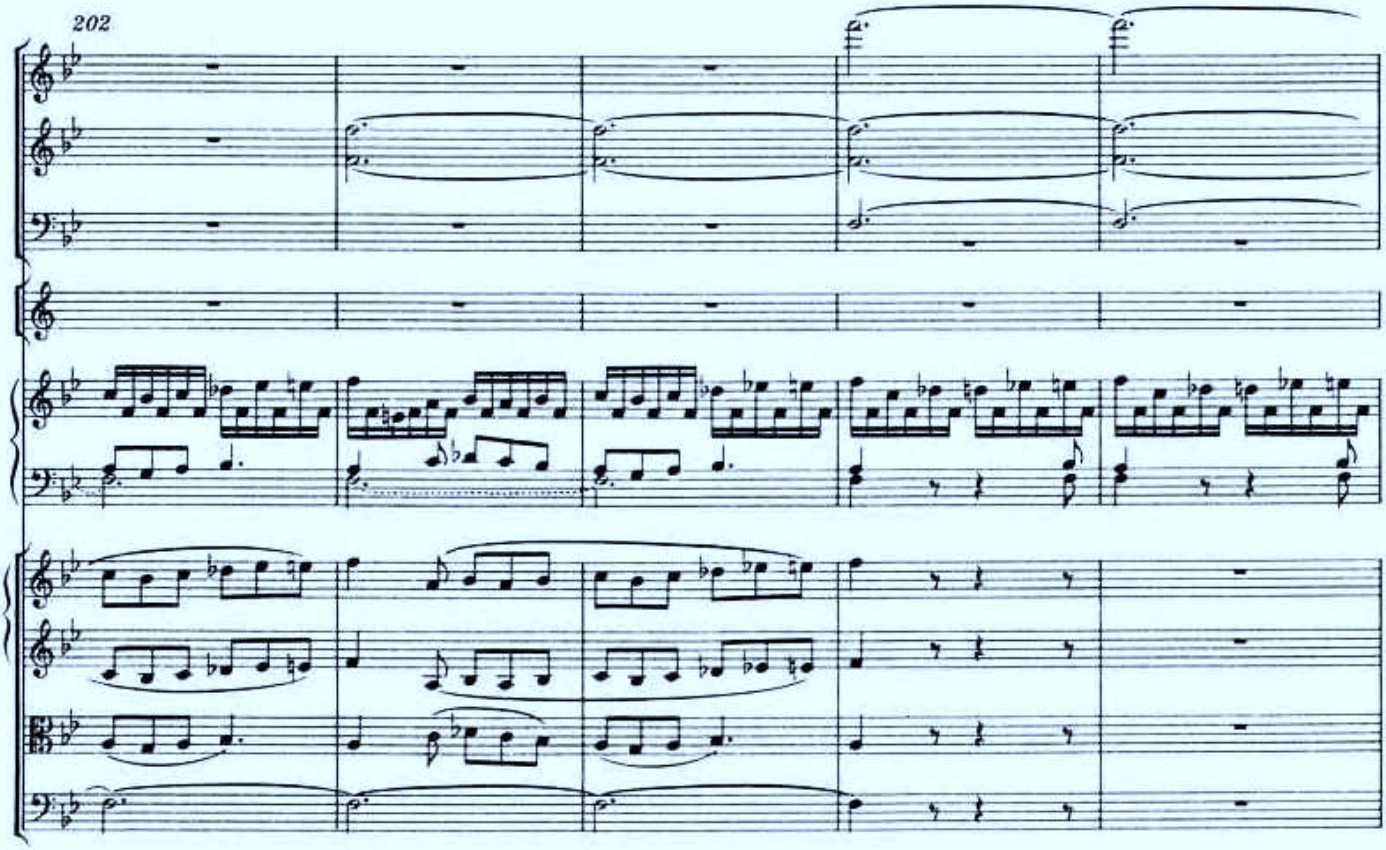

162
sfp
sfp
sfp
fp
fp
fp
fp
fp
170
fp
fp
fp
fp
f

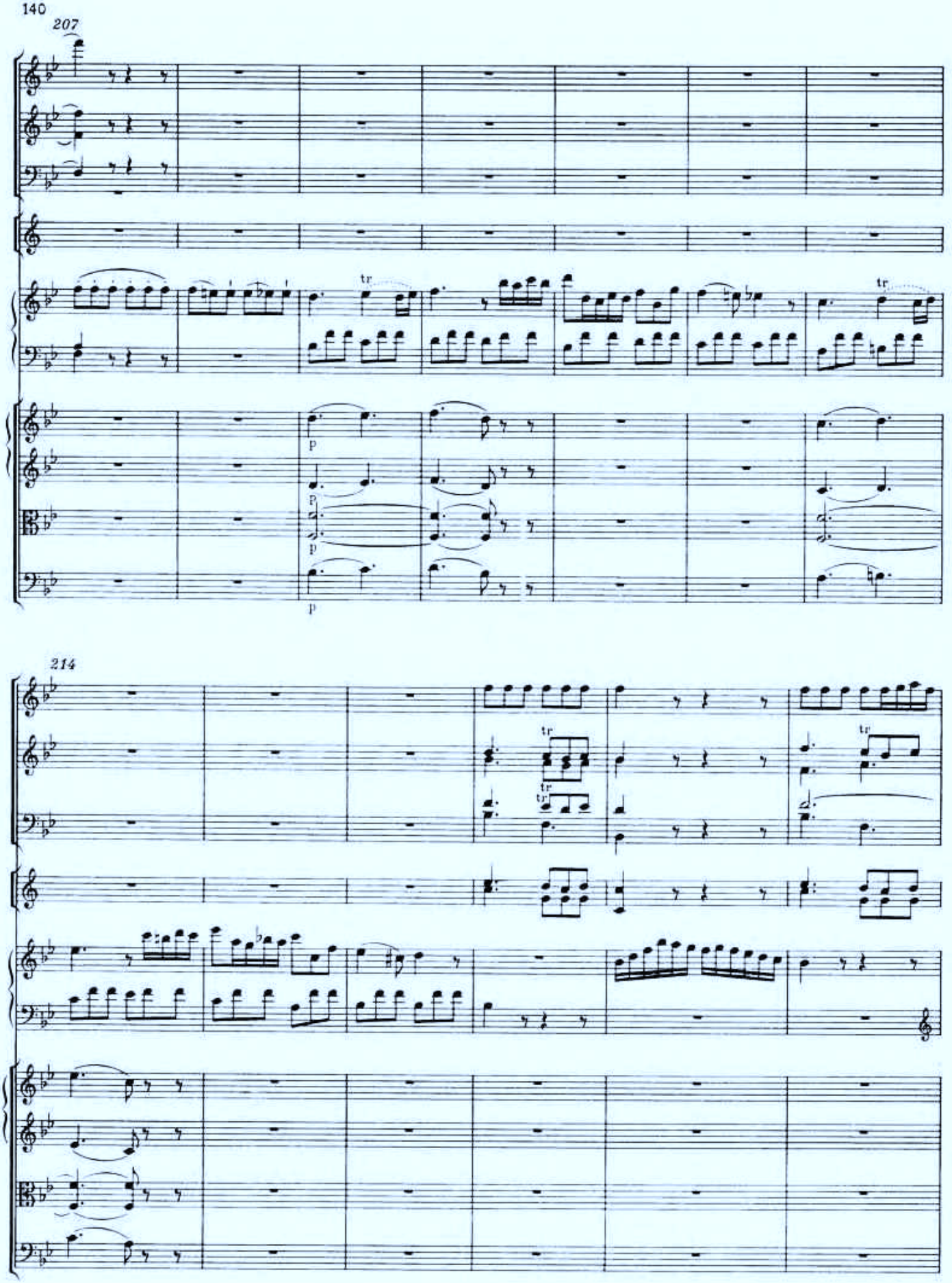

fp
fp

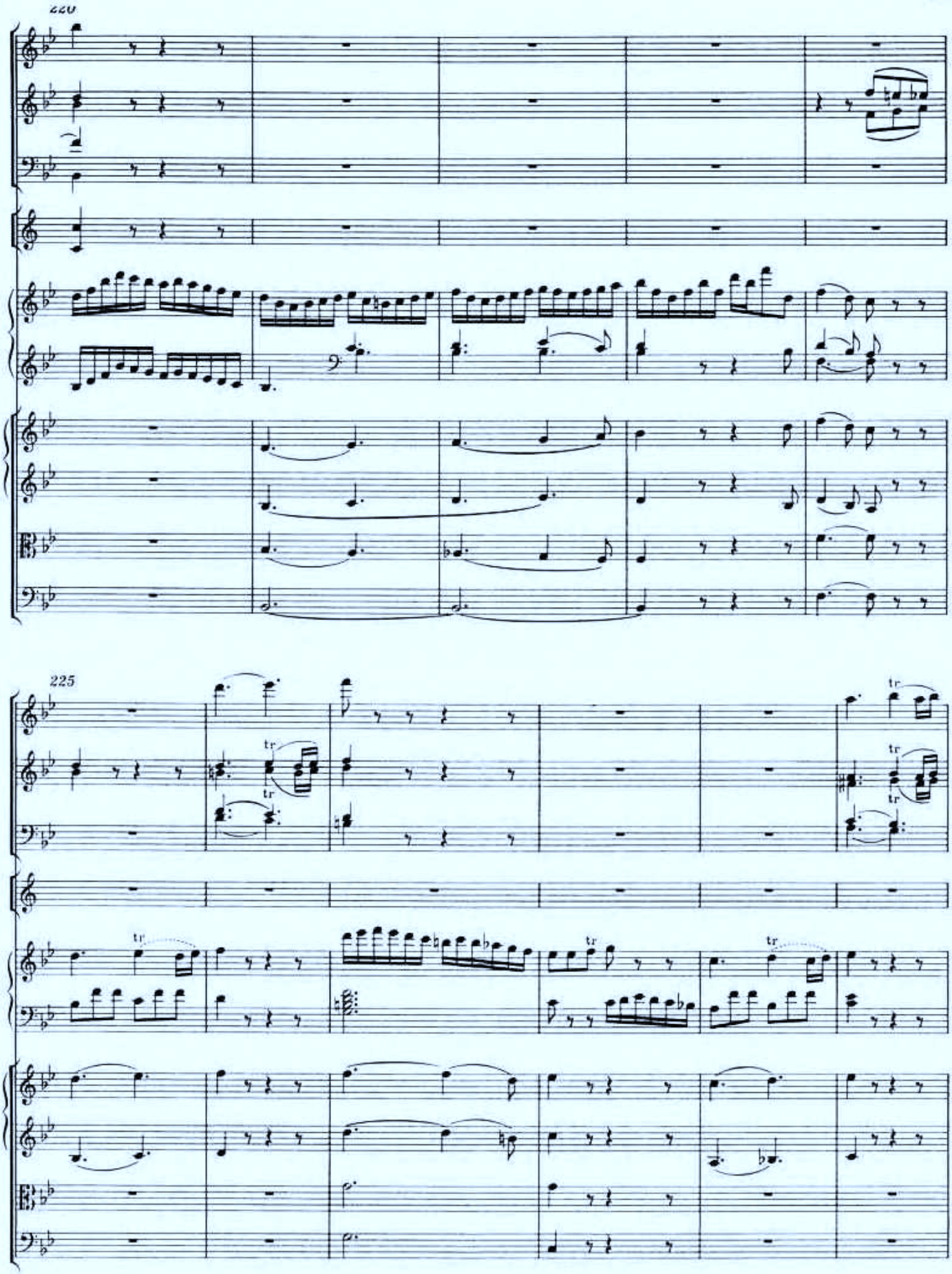

180
p
p

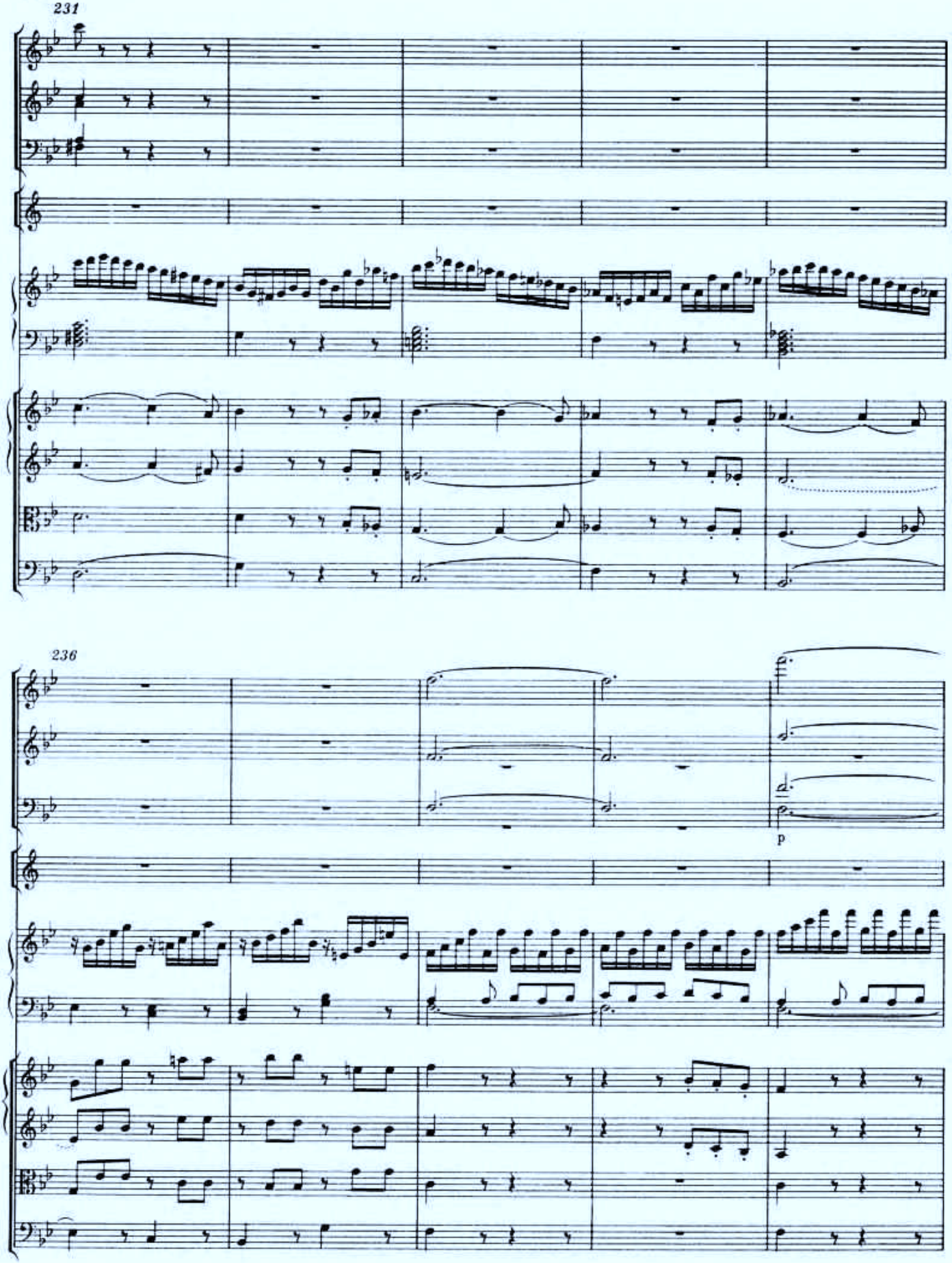

187
fp
fp
fp
fp
fp
fp
192
fp
fp
fp
fp

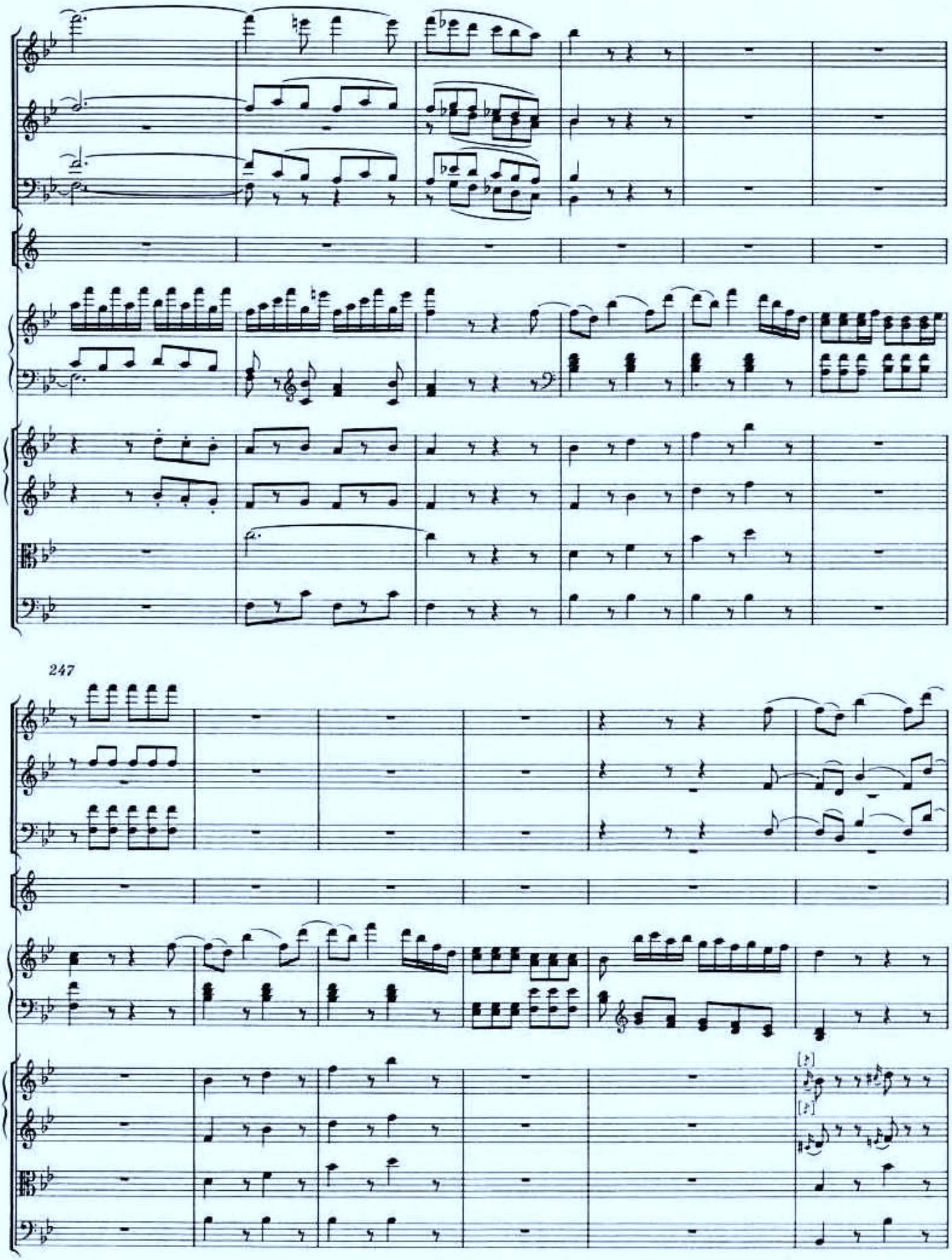


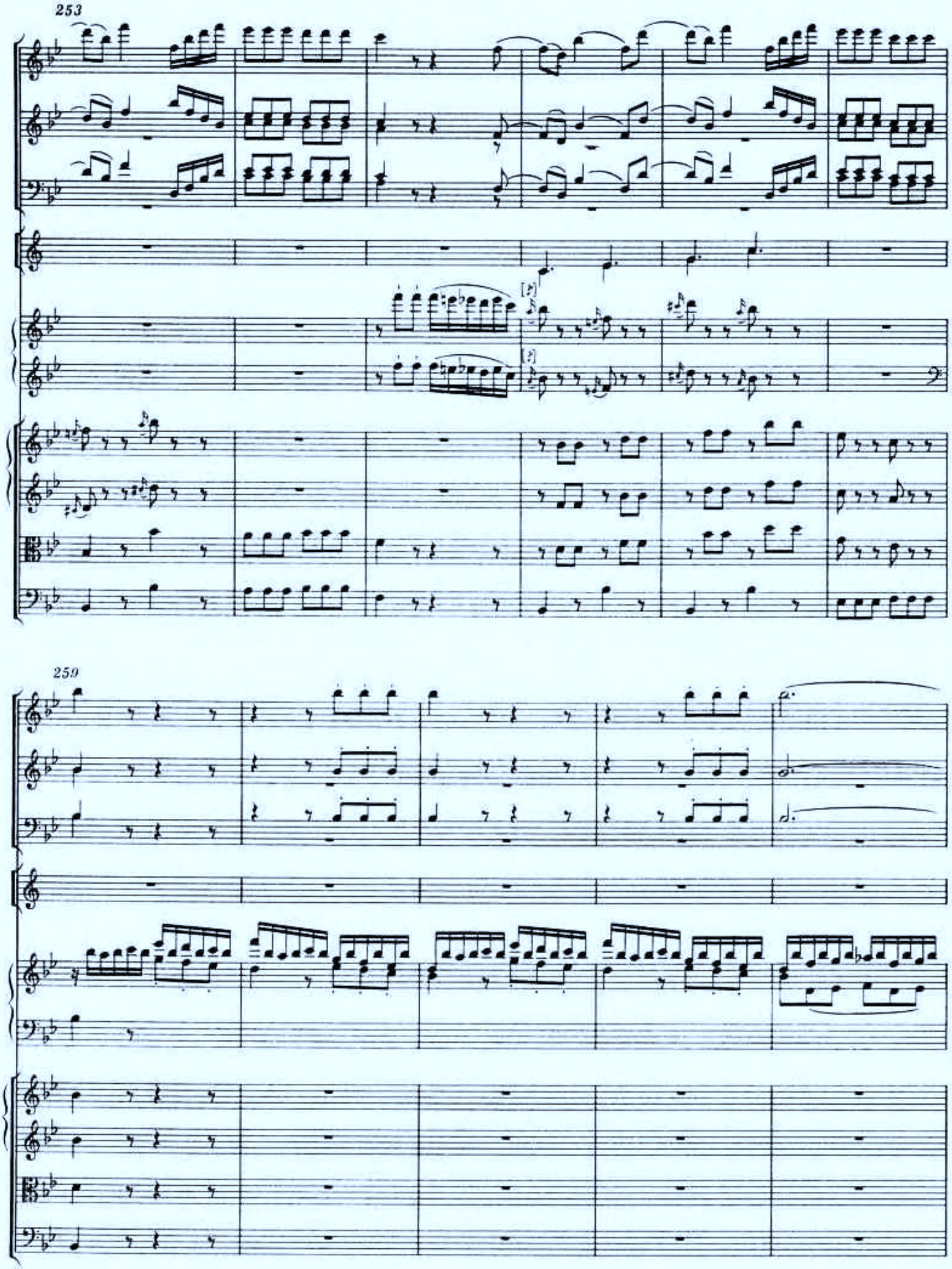

202

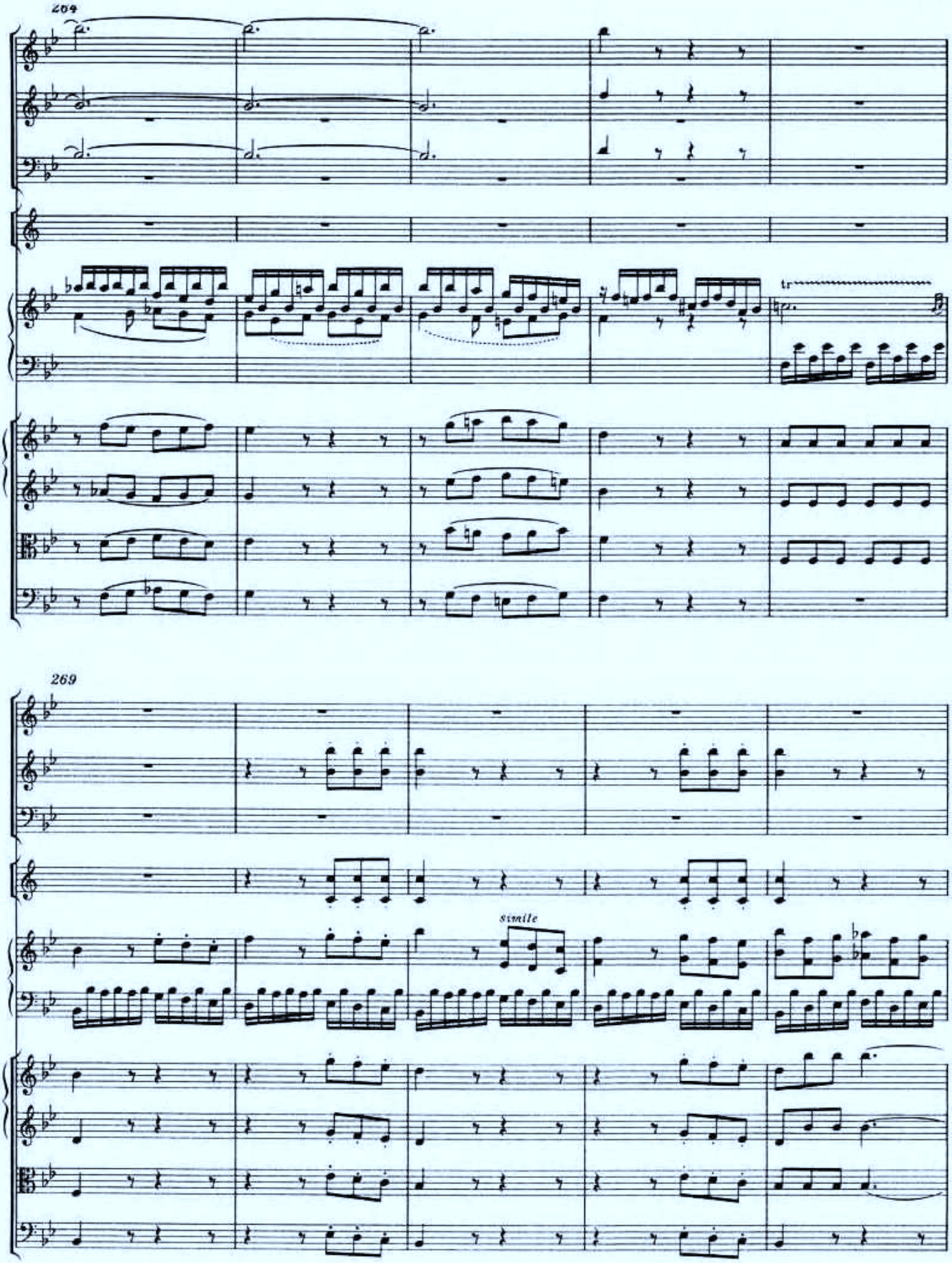

207
tr
tr
p
p
p
p
214
tr
tr
tr

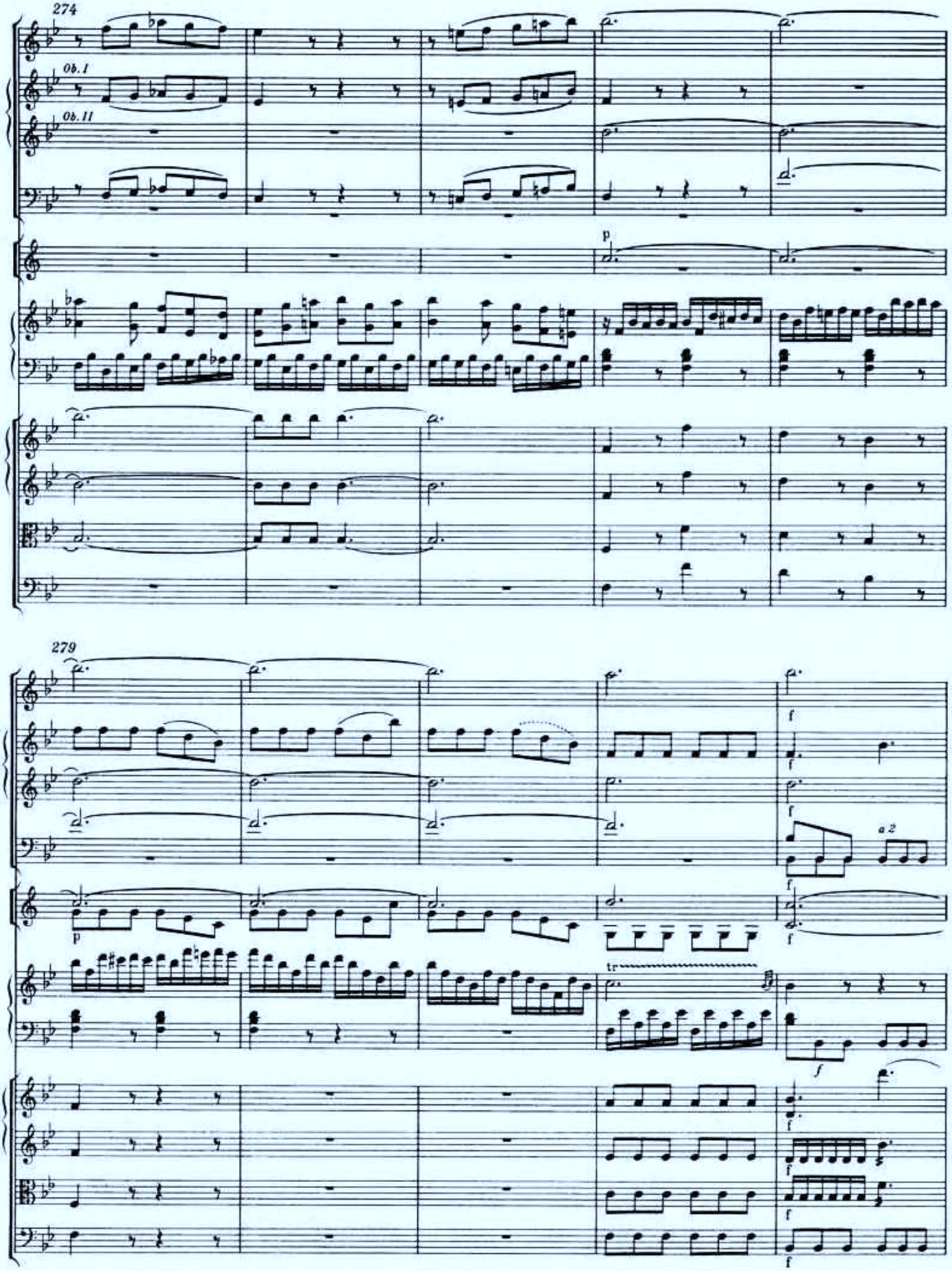

220
225
tr

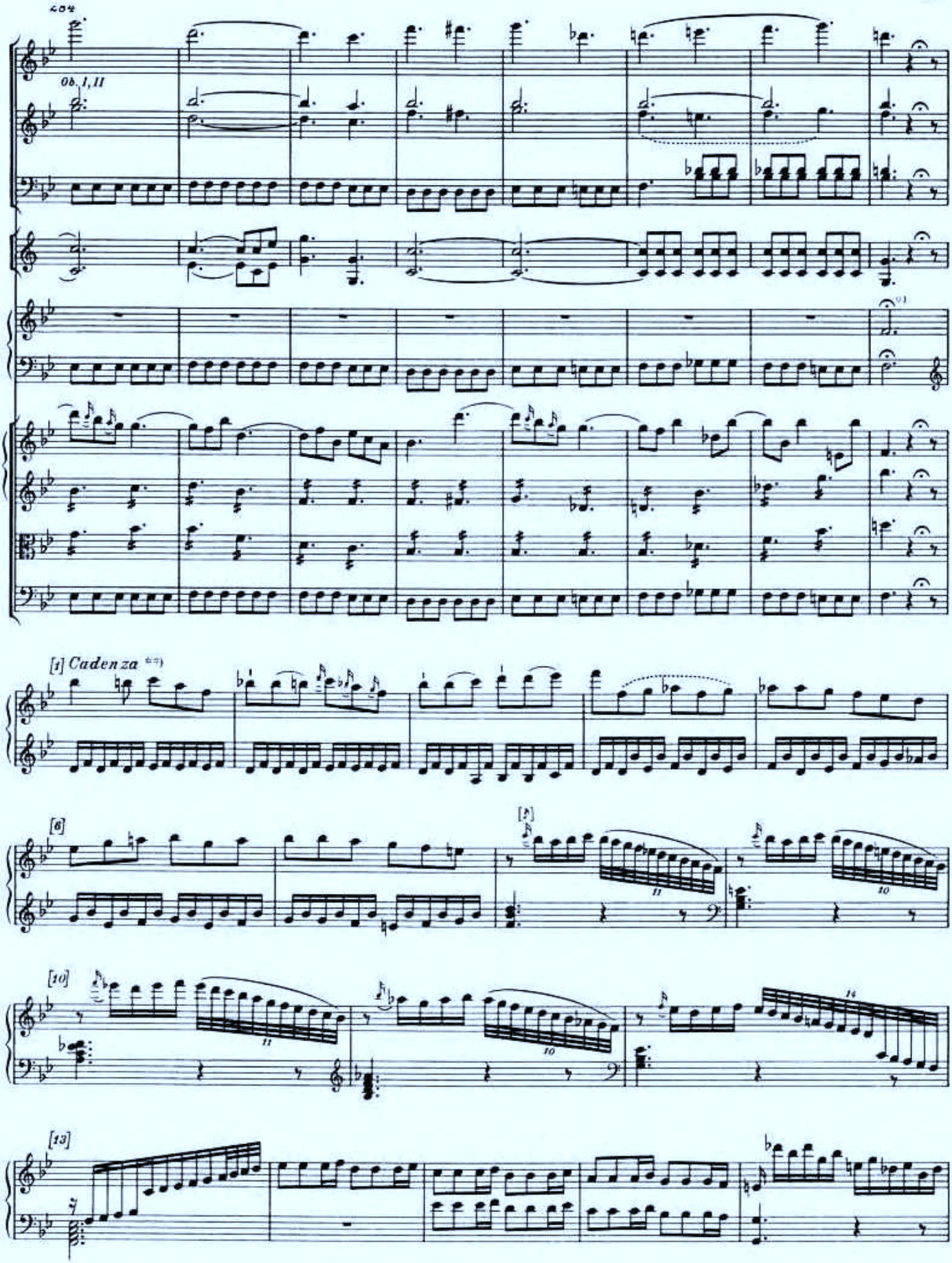

231
236
p


247

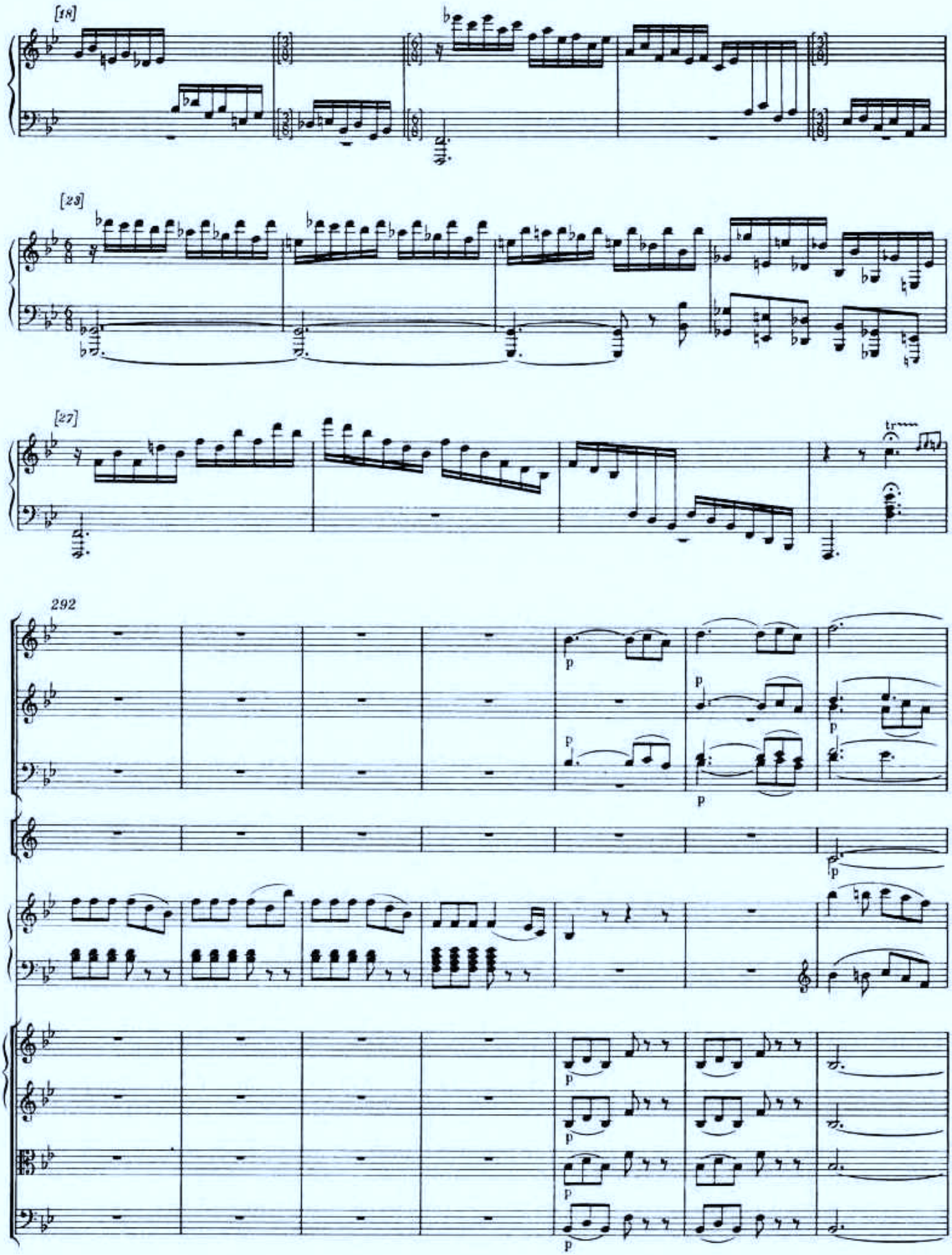

253
259

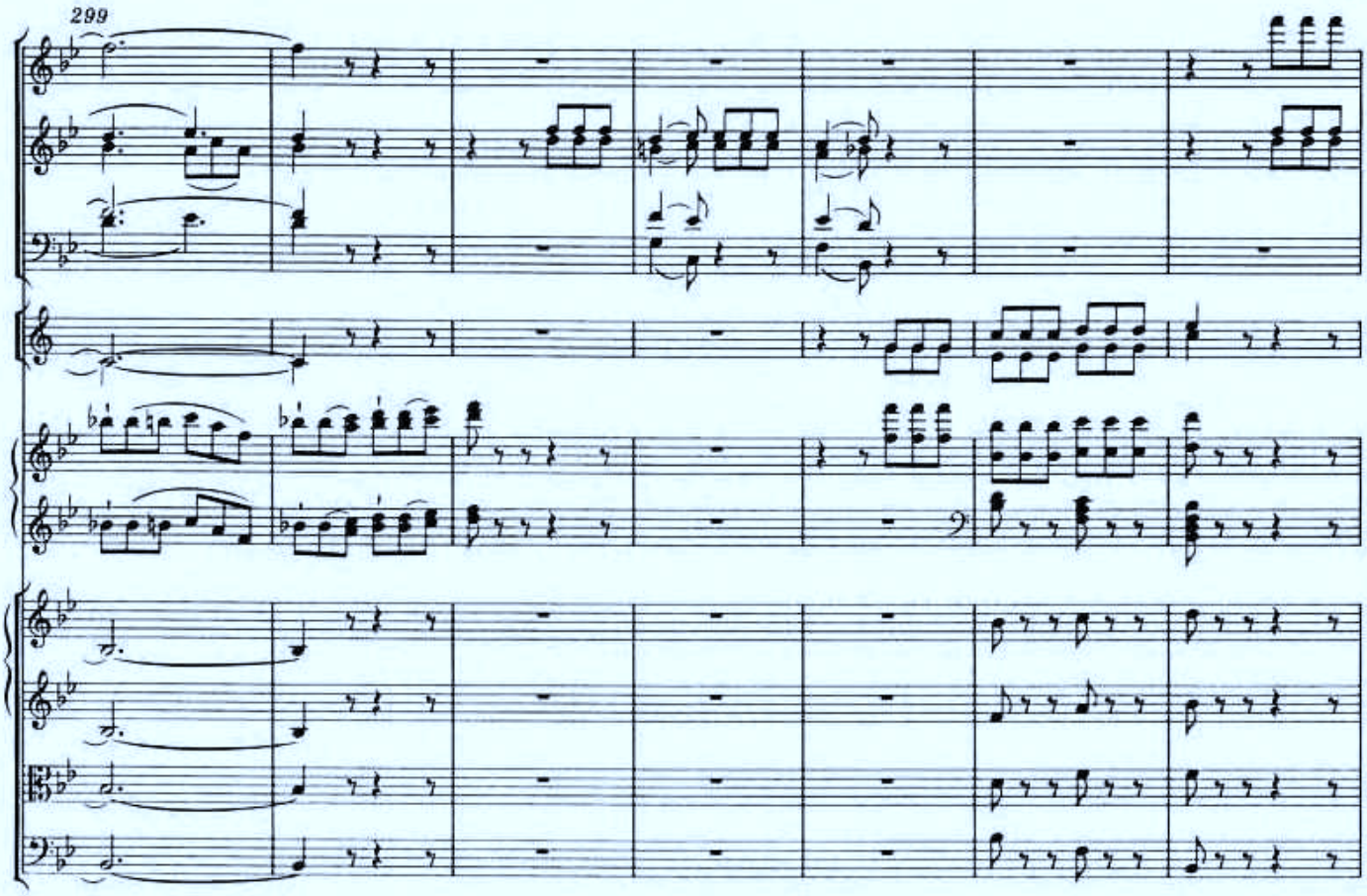

204
tr
269
simile

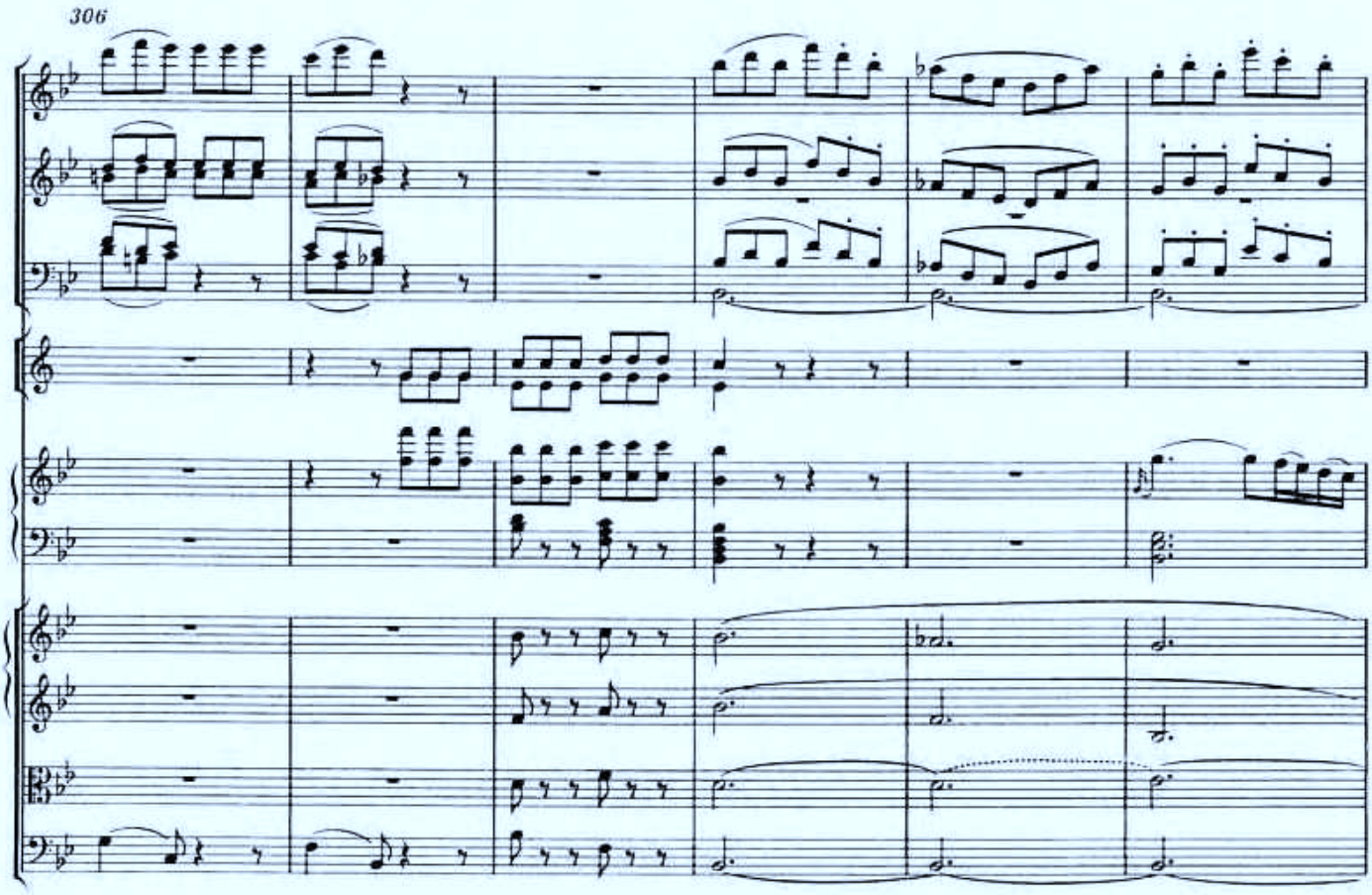

274
Ob. I
Ob. II
p
279
f
a 2
p
tr
f

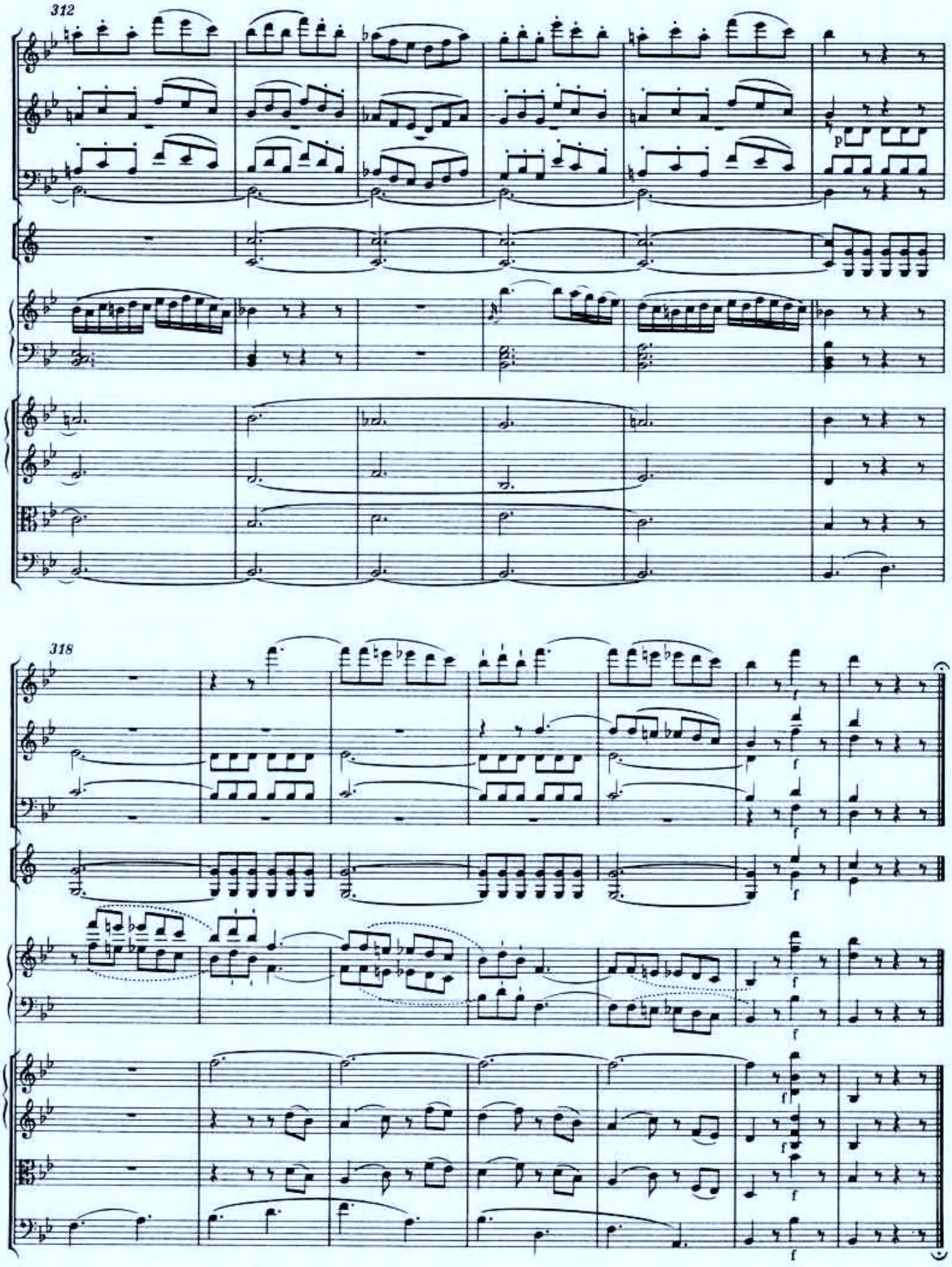


*) Zur Notierung des Kadenzaktes vgl. Vorwort, S. XVI, und Krit. Bericht.
**) Eine weitere Kadenz ist als Anhang III/3, S. 242–243, abgedruckt; vgl. Vorwort, S. X.


[18]
[23]
[27]
292
p
tr


299

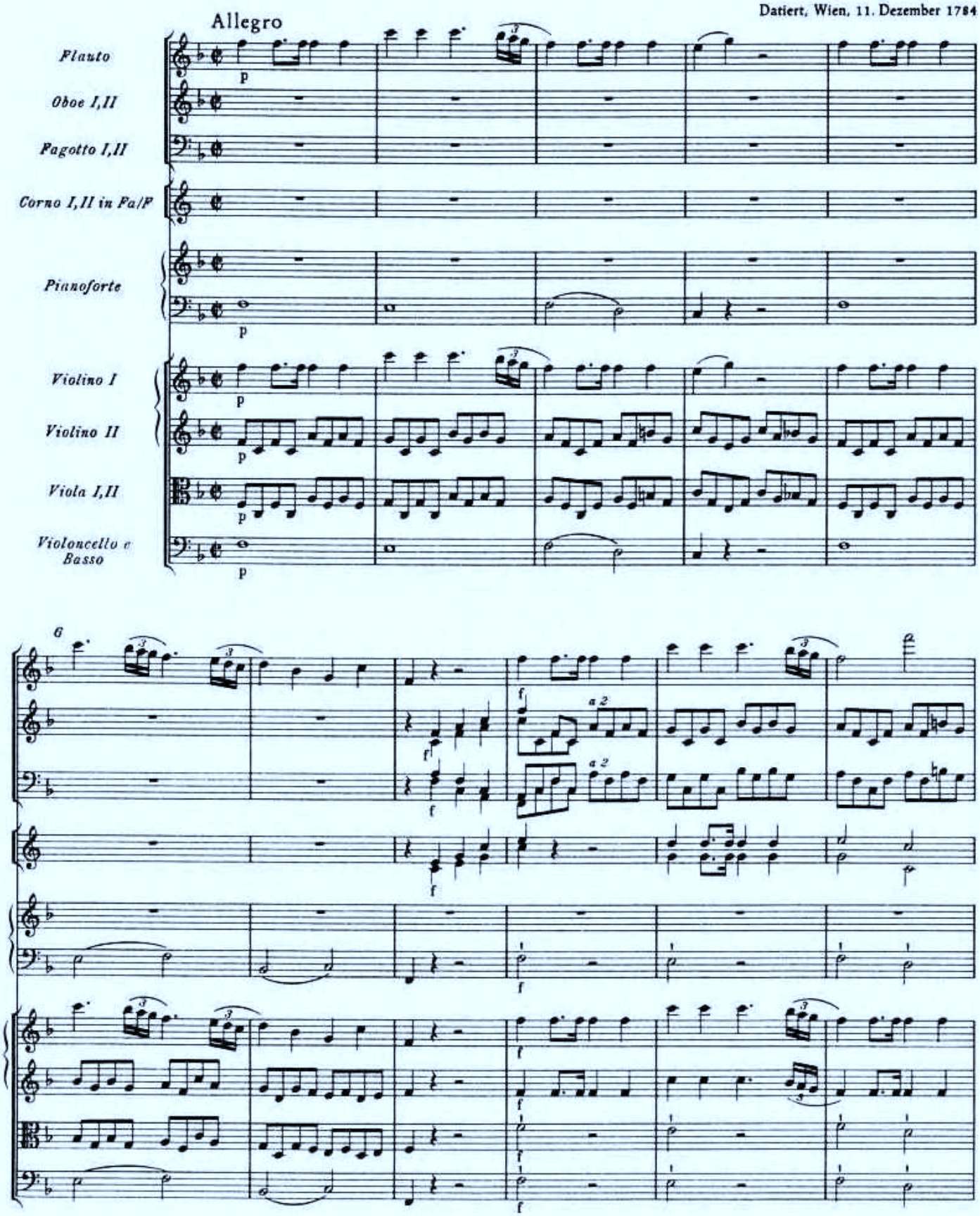

306

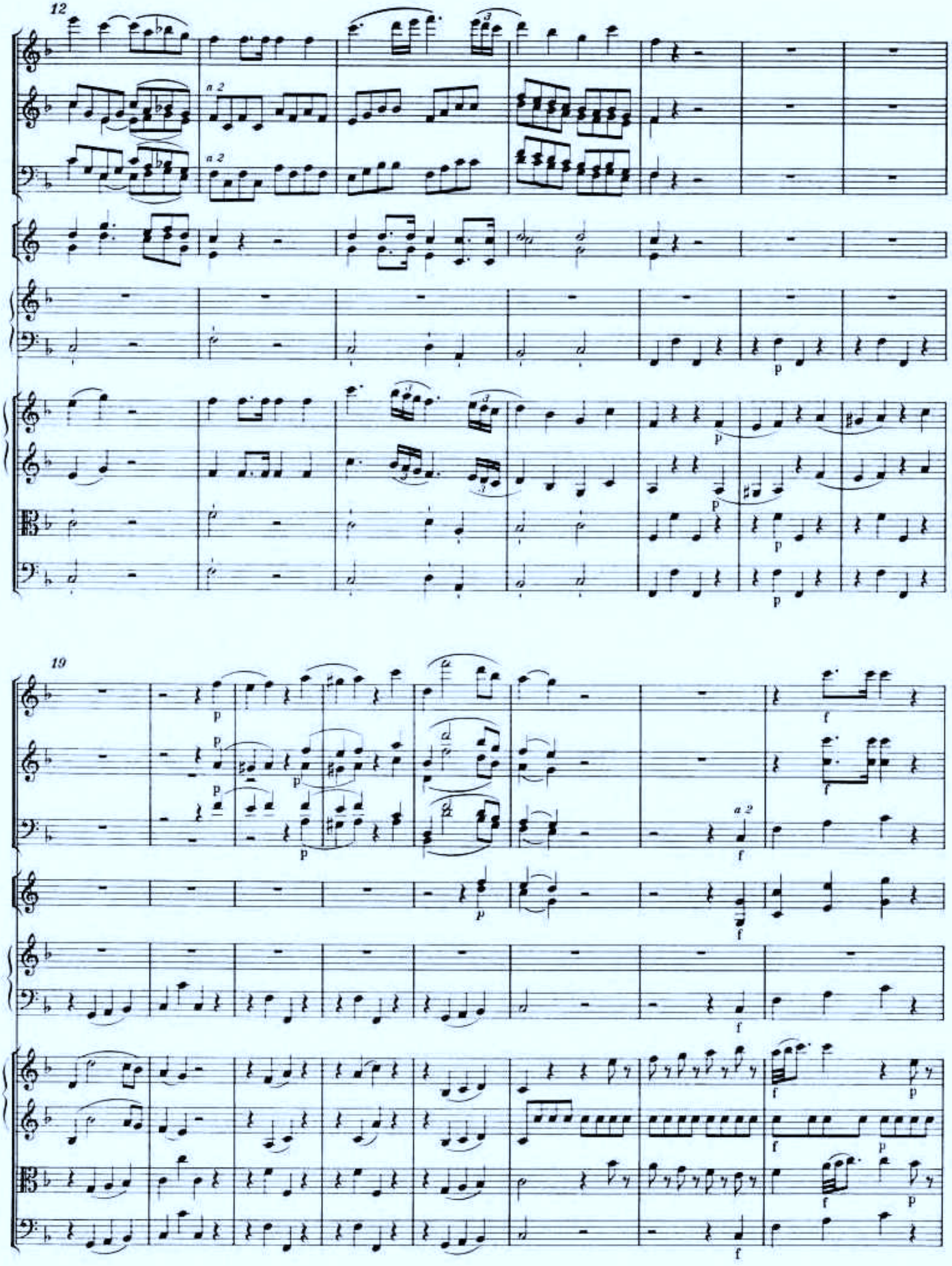

312
p
318
f
f
f
f
f
f
f
f

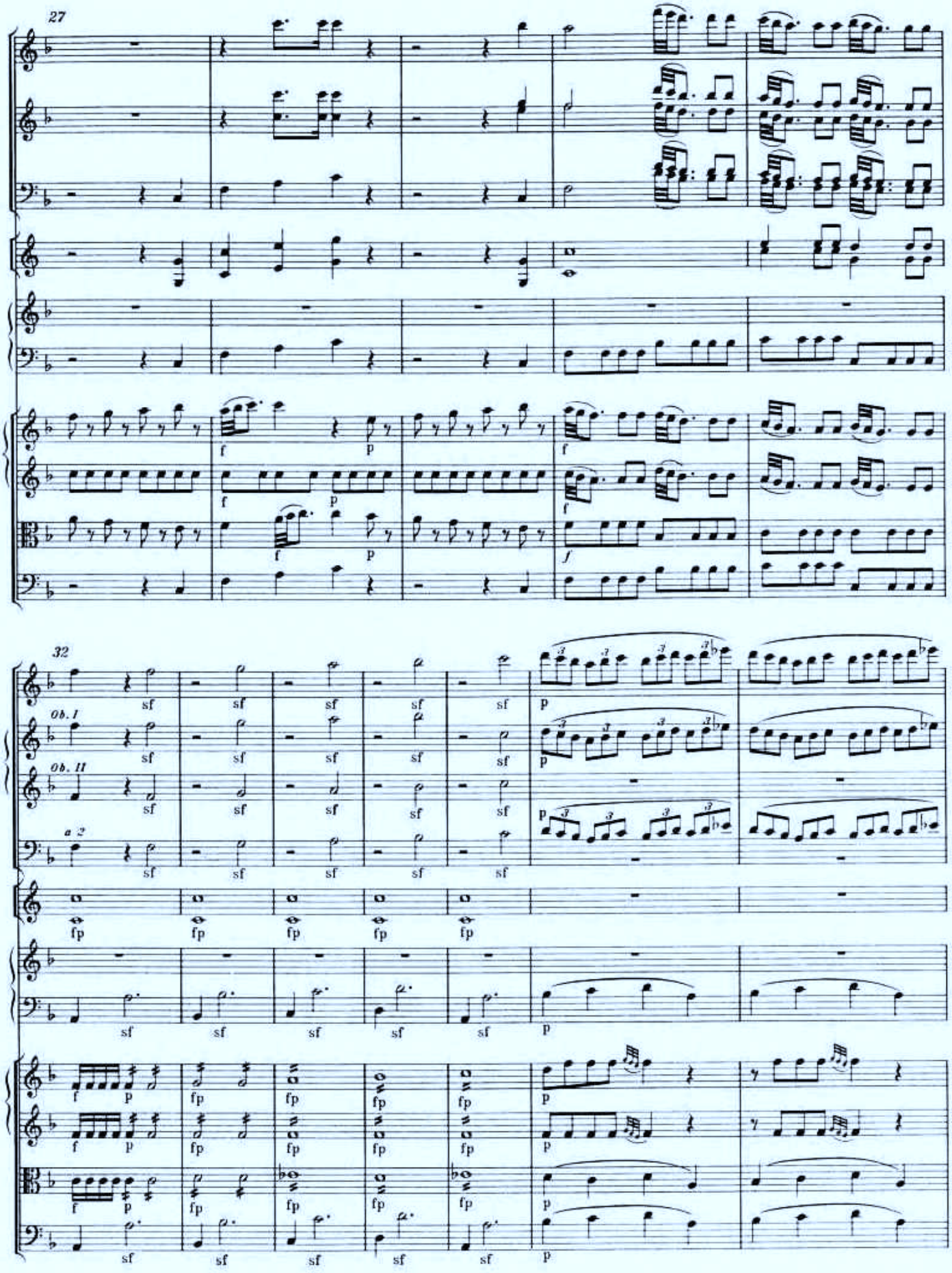
Konzert in F

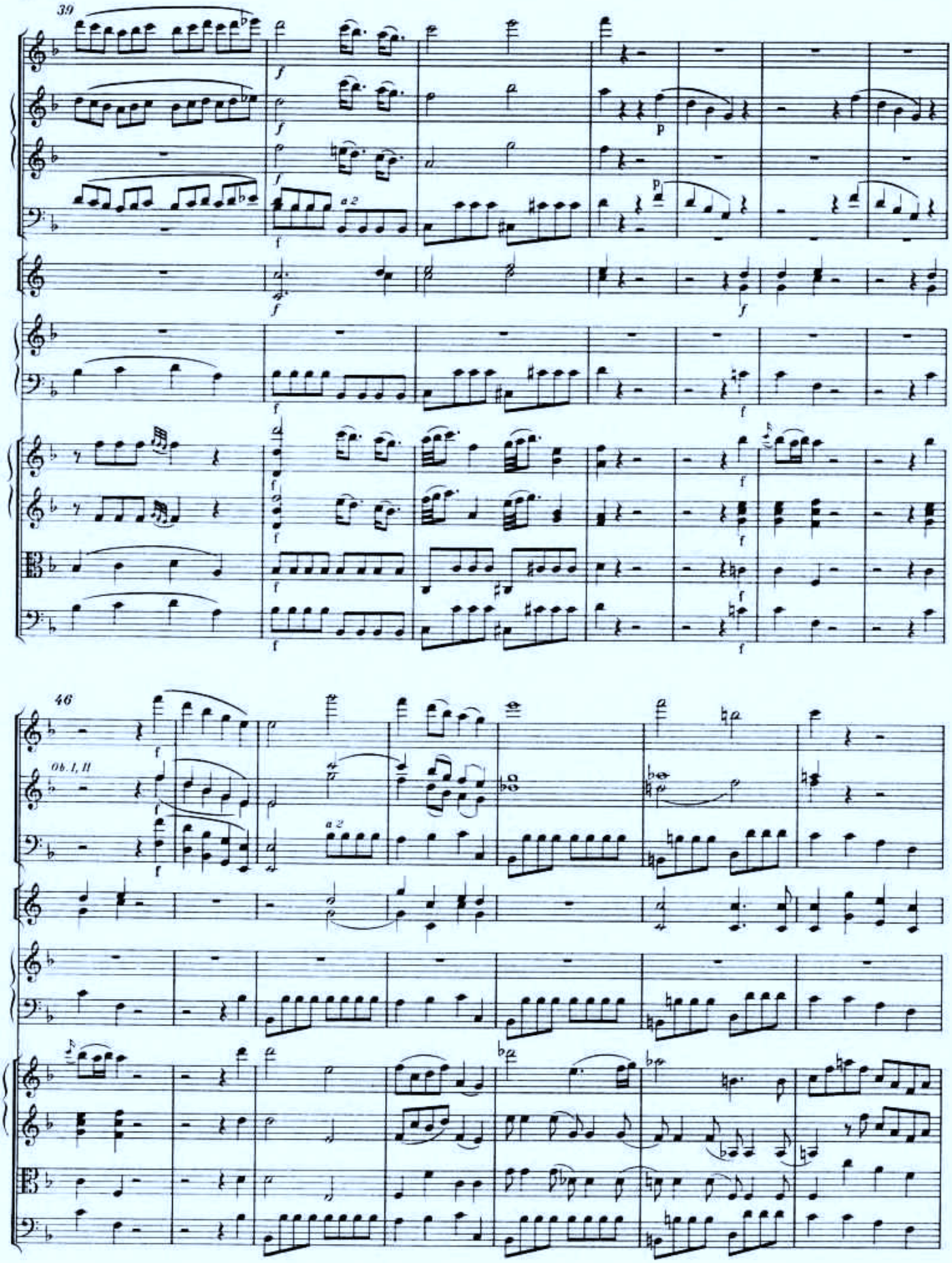
KV 459

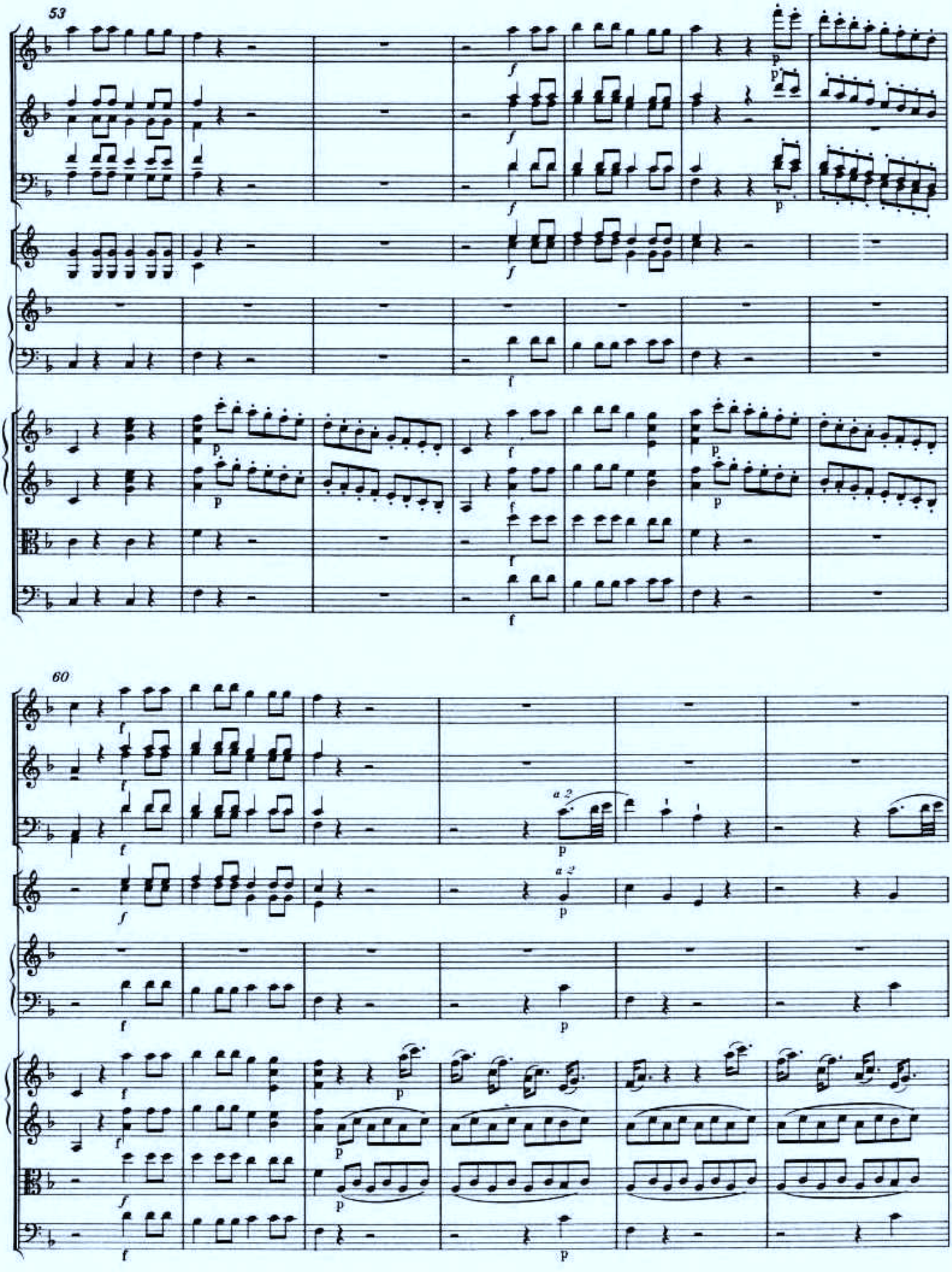
Datiert, Wien, 11. Dezember 1784

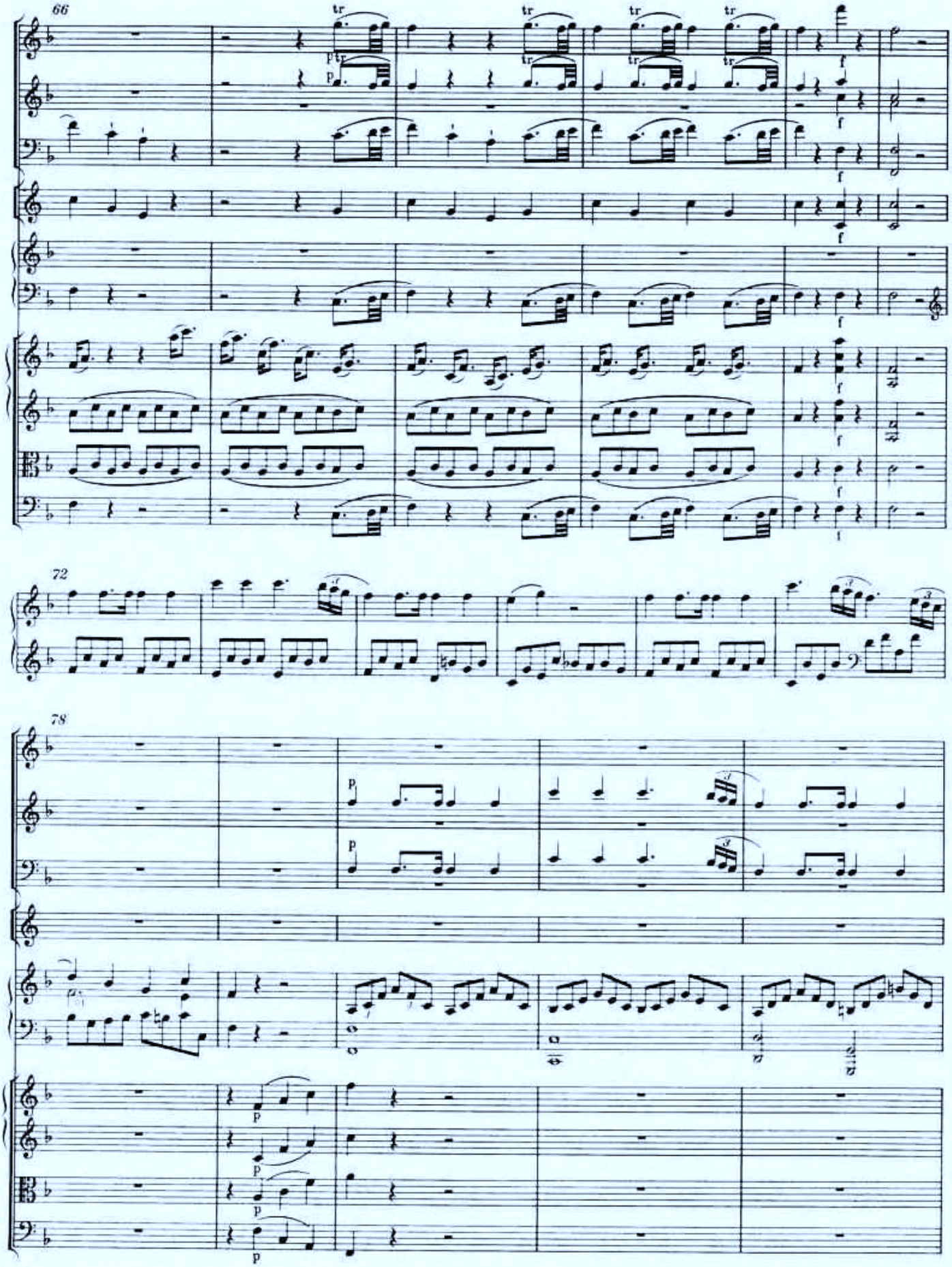



12
a 2
a 2
p
p
p
p
p
19
p
p
p
p
p
a 2
f
f
f
f
f
f
f
p
p
p
p

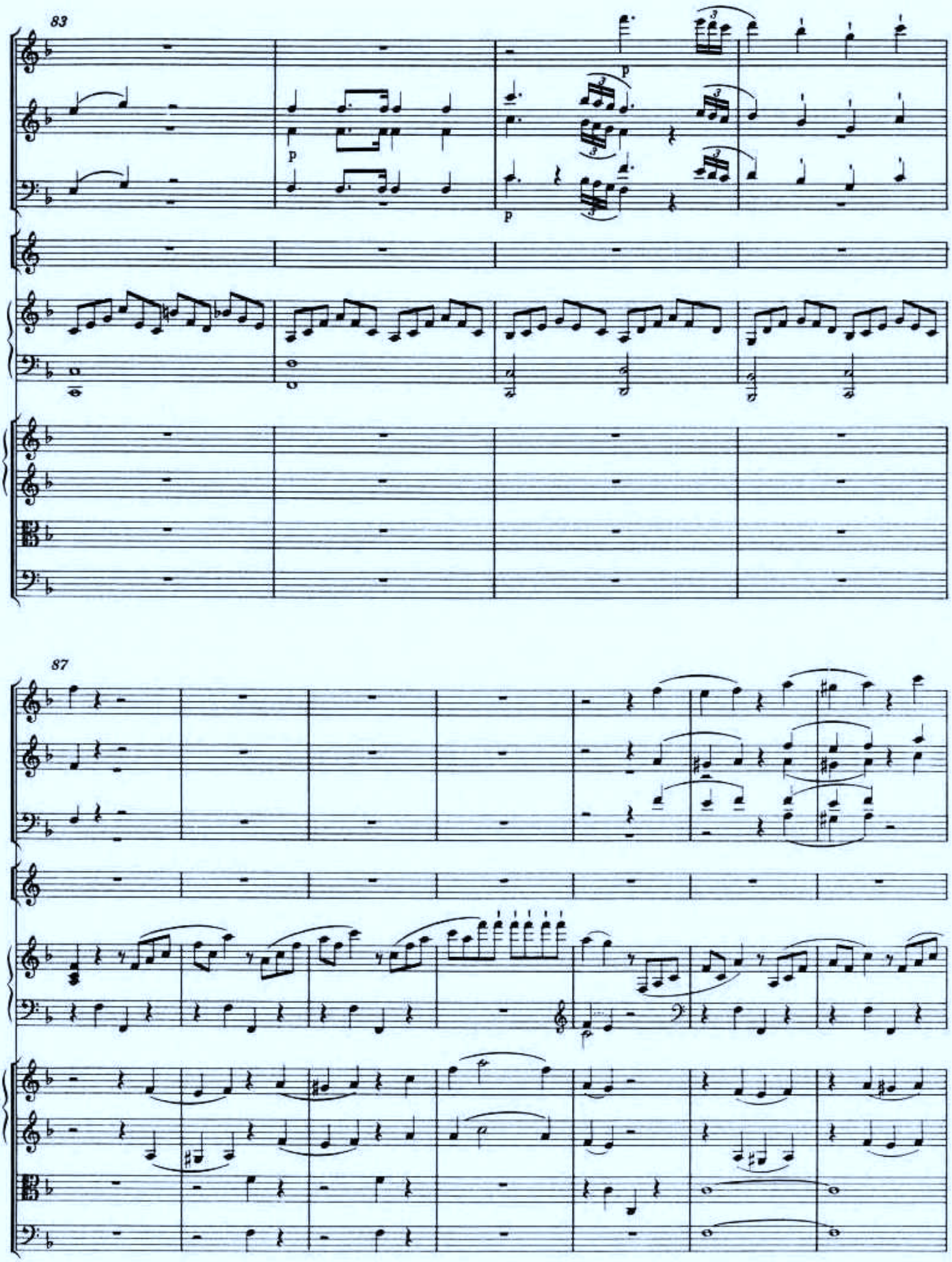

27
32
Ob. I
Ob. II
a 2

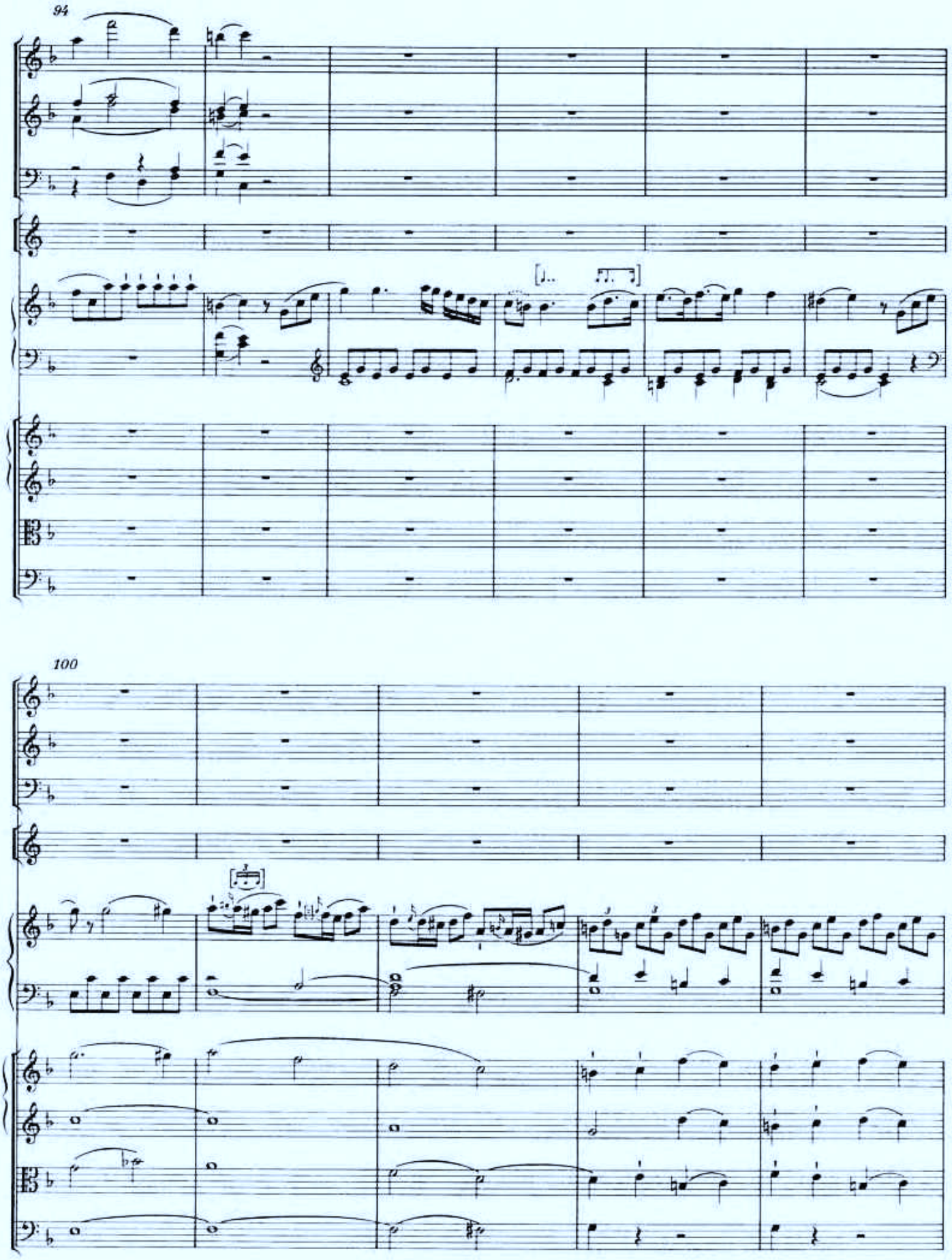

39
a 2
46
Ob. I, II
a 2

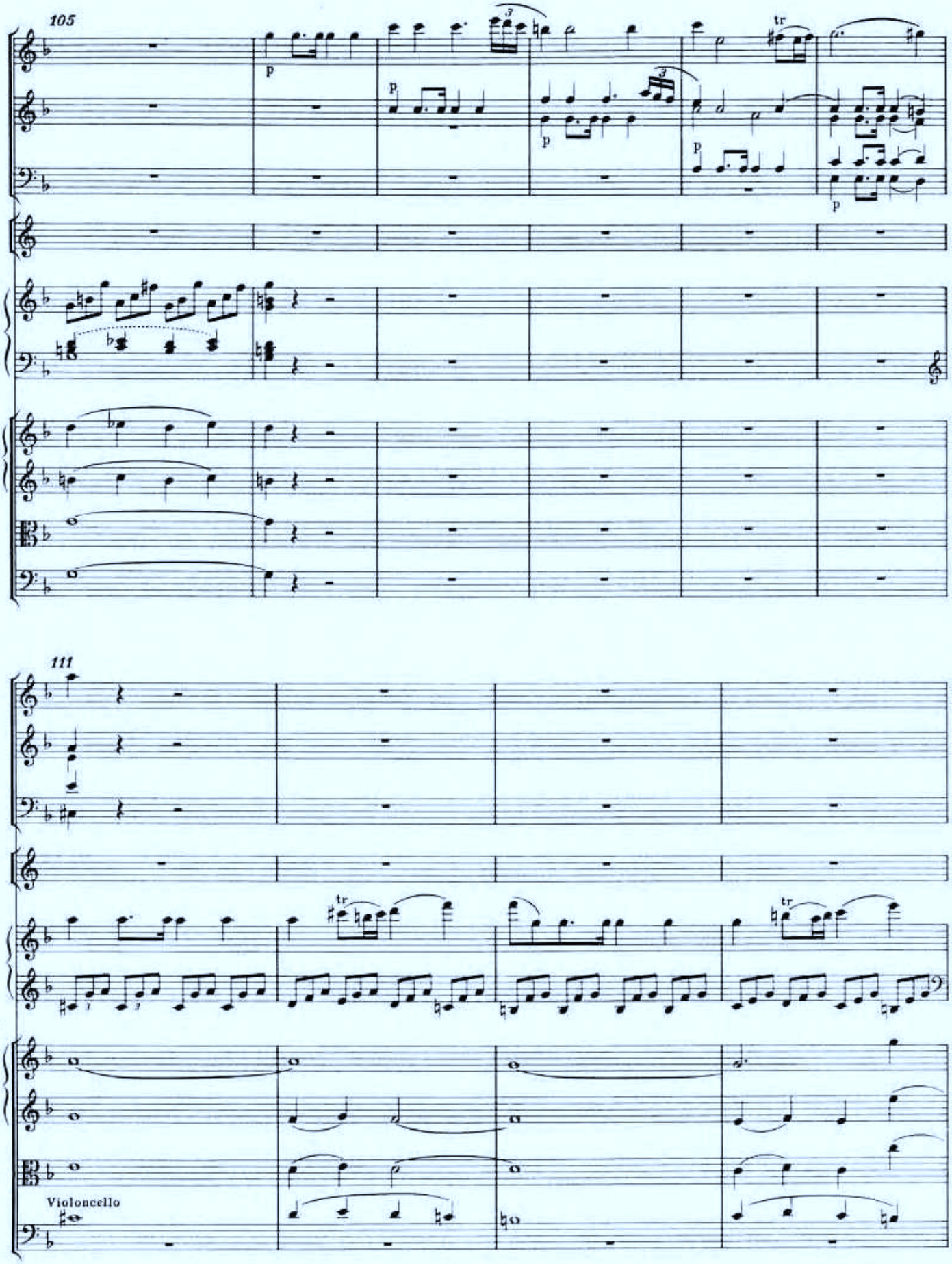

53
60
a 2
a 2

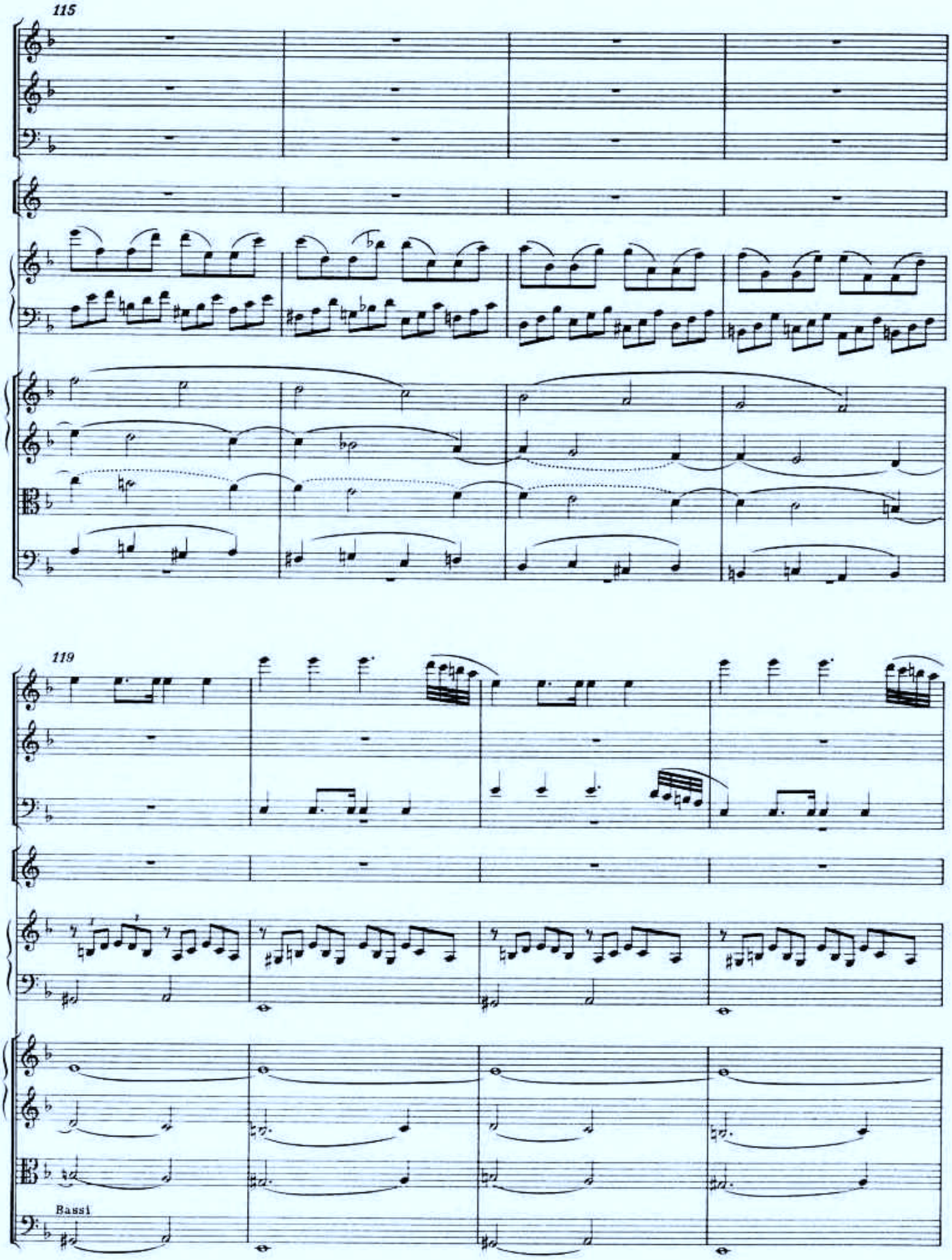


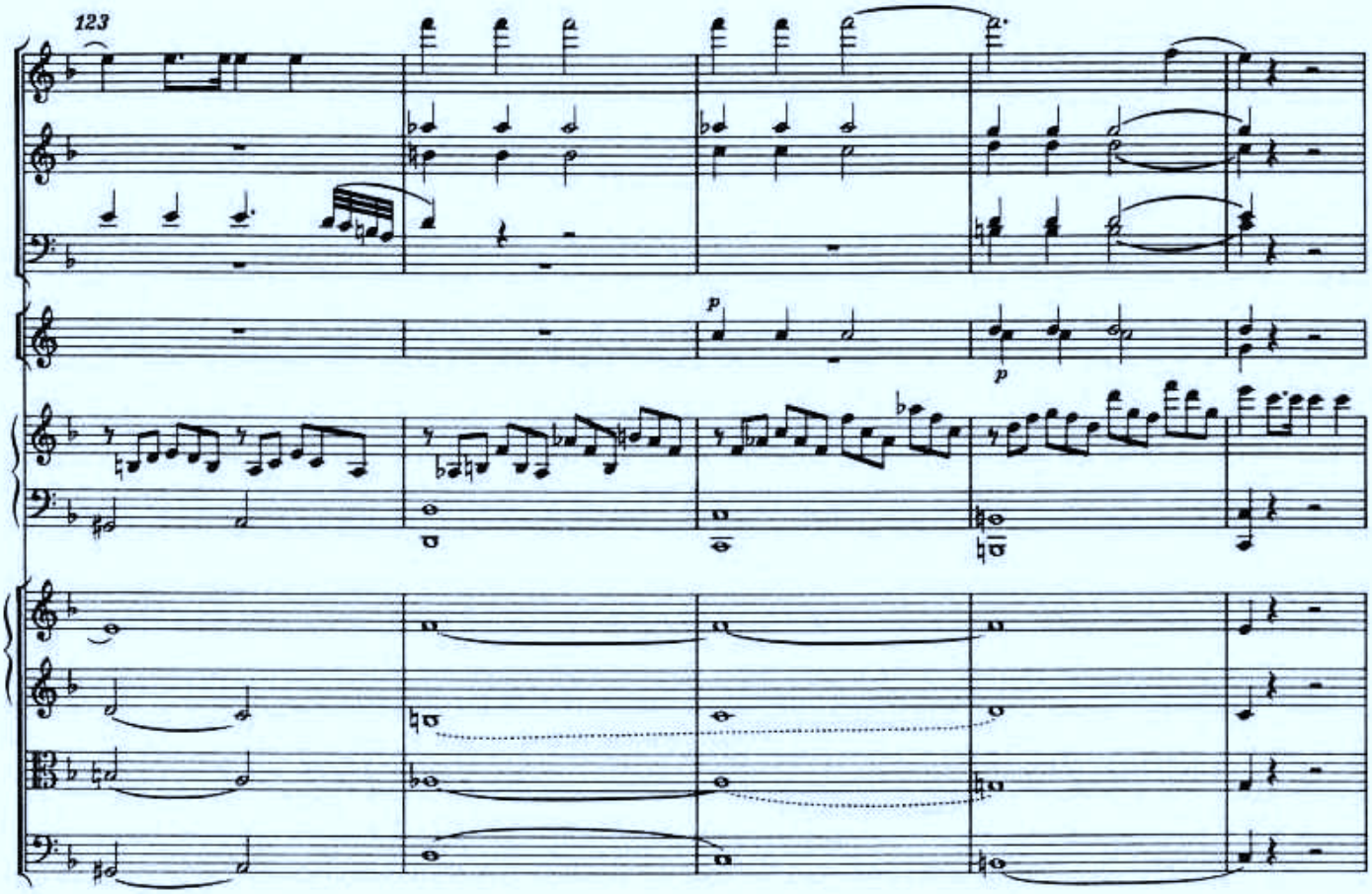
*) Zu T. 78 im oberen System des Klaviers vgl. Vorwort, S. XVI.

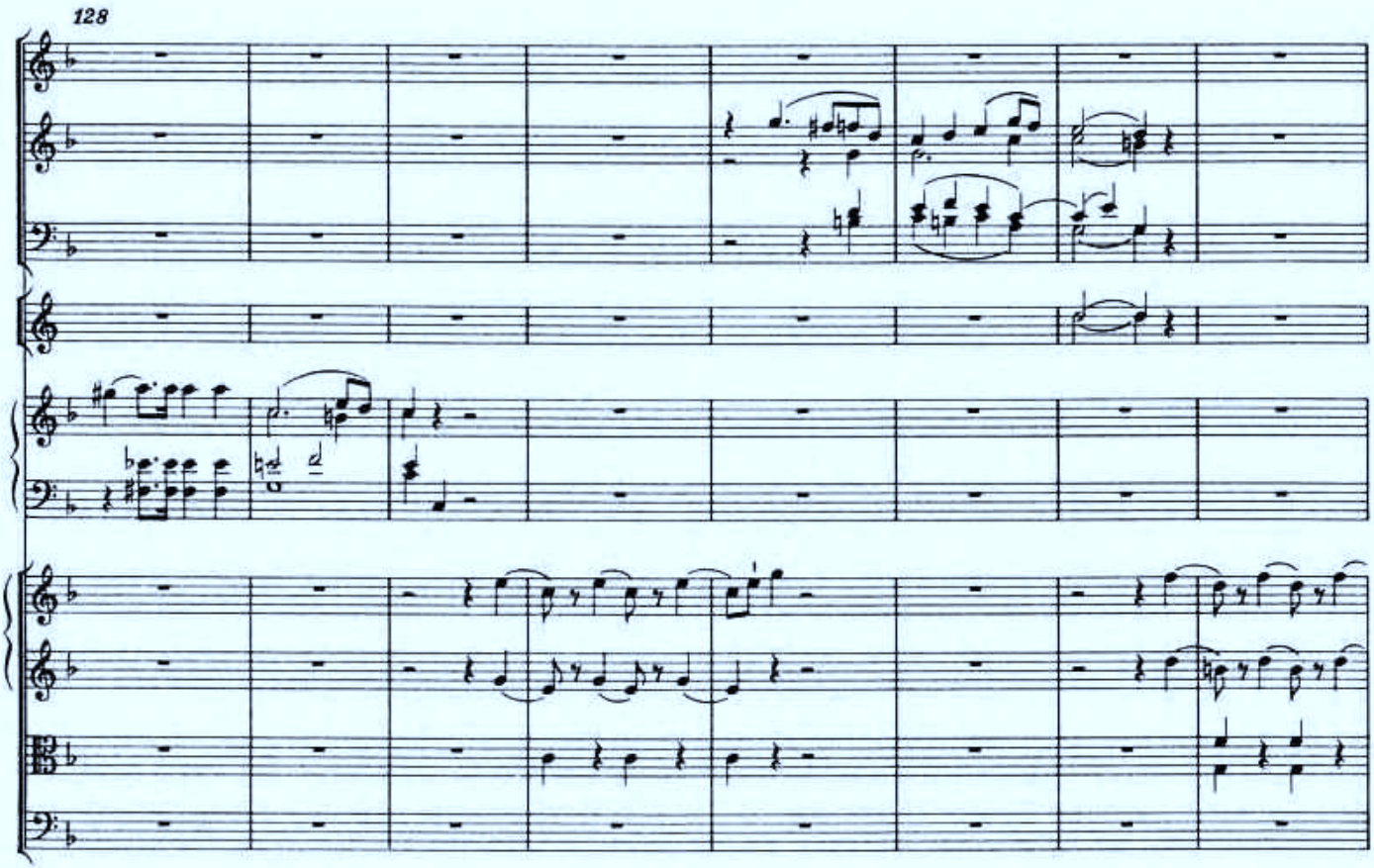

83
p
p
p
87

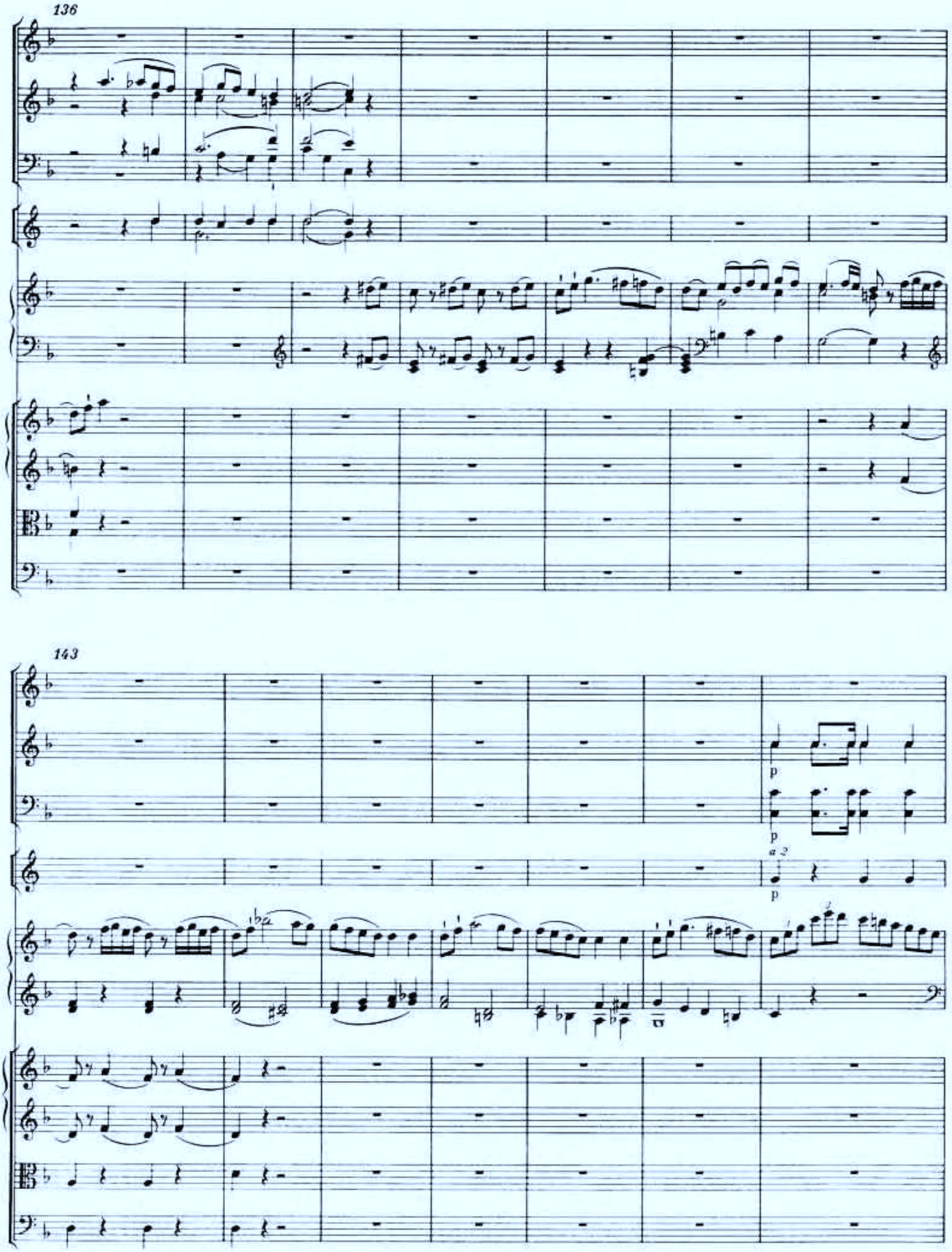

94
100

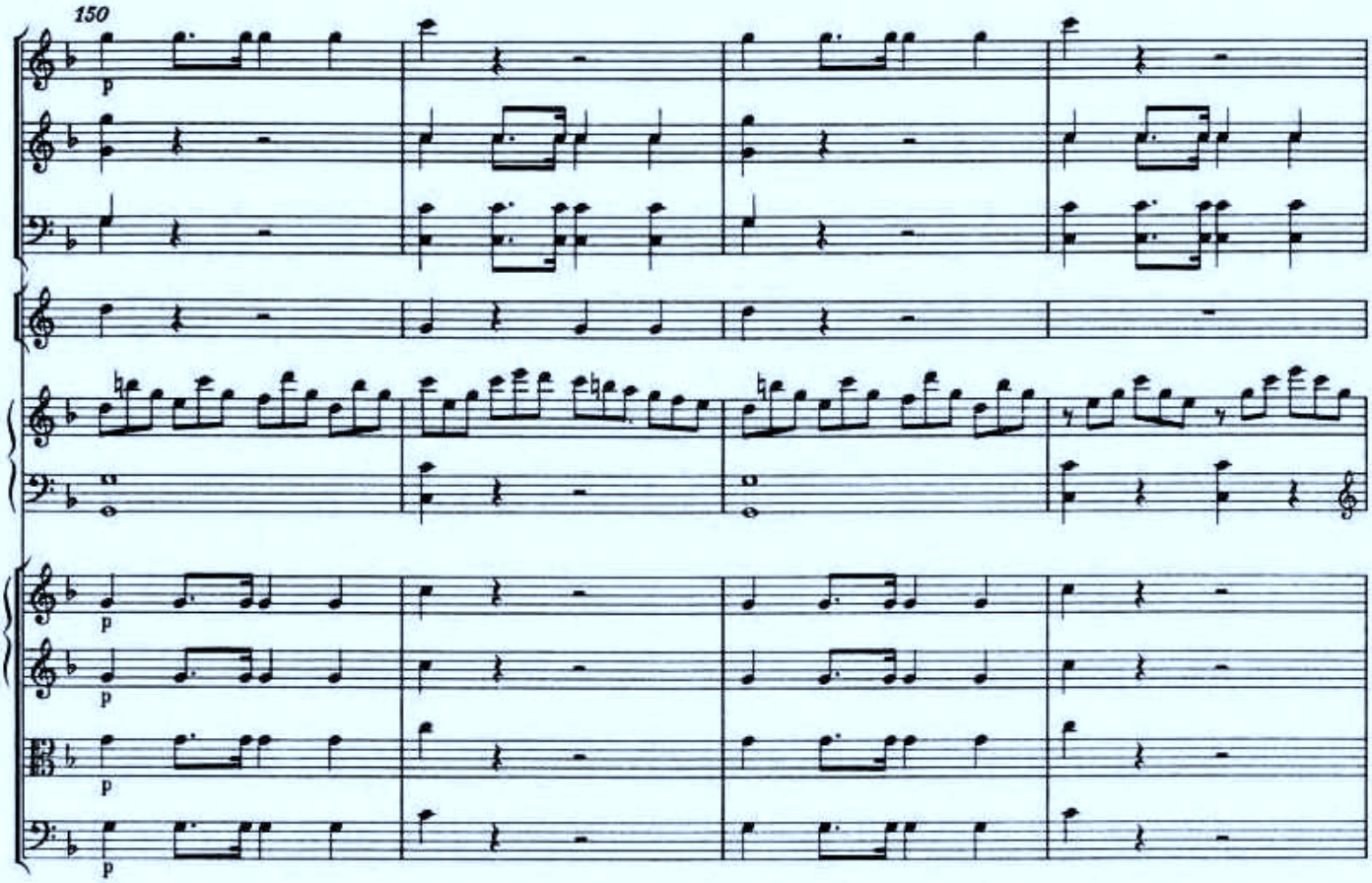

105
111
Violoncello

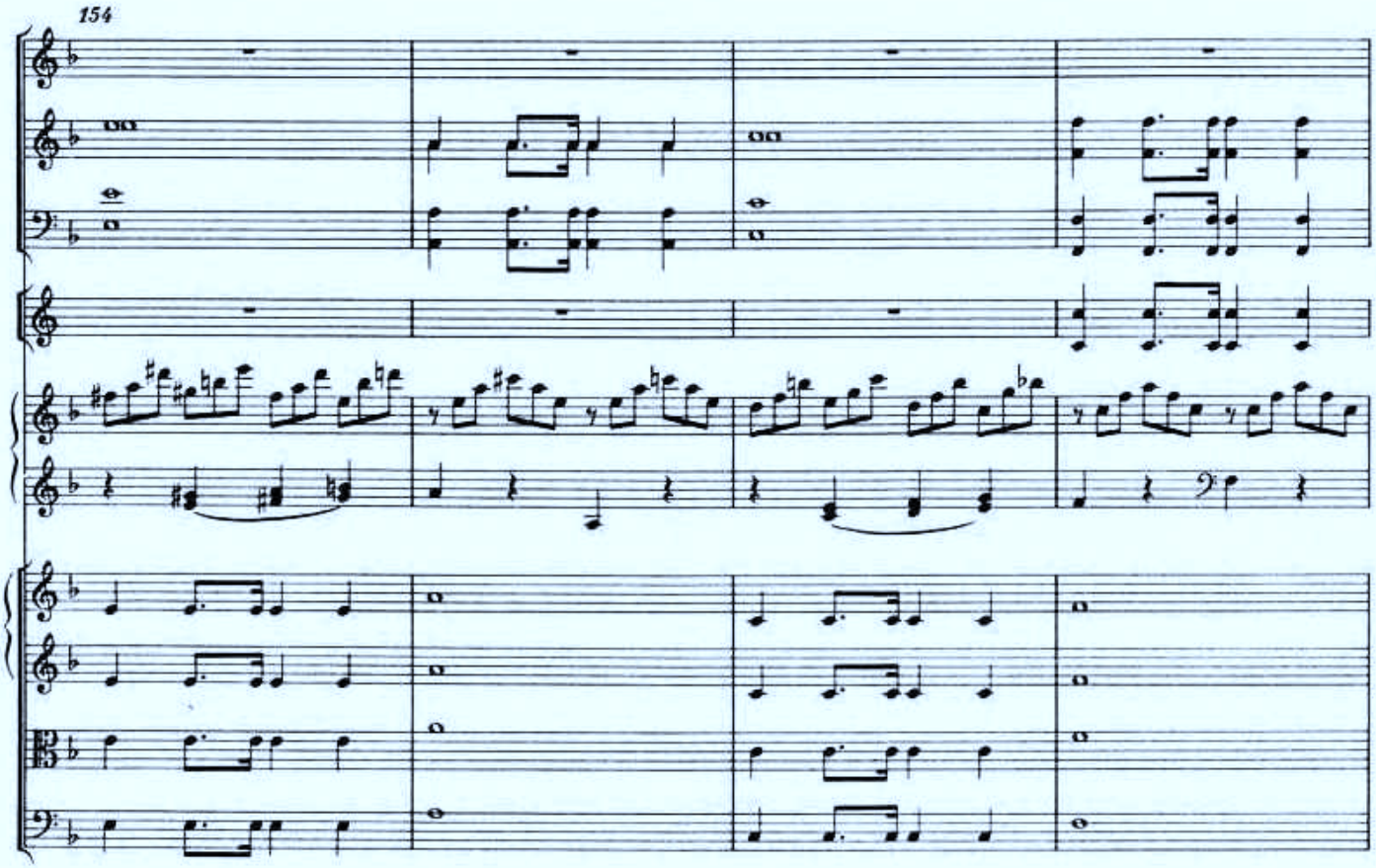

115
119
Bassi

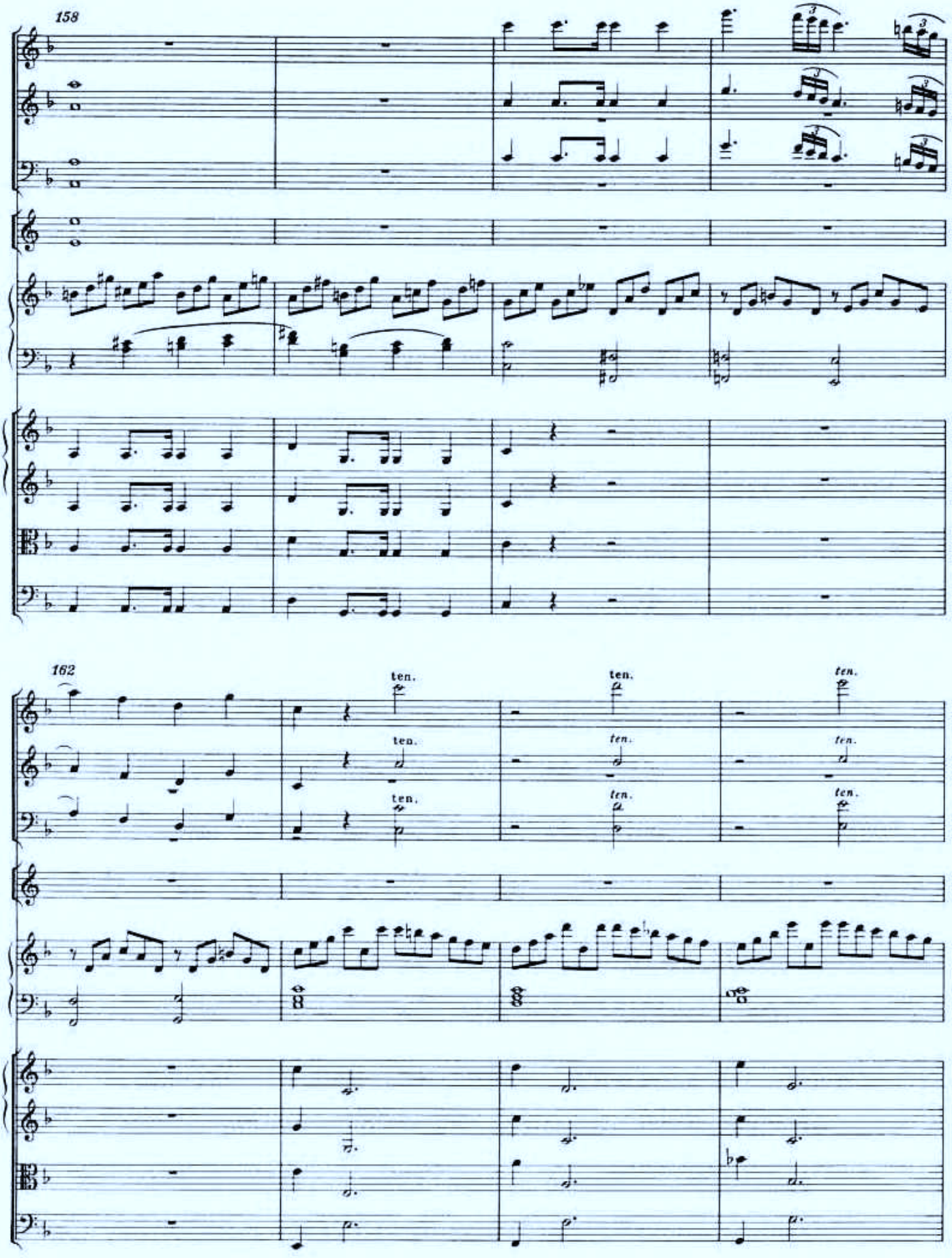

123
p
p

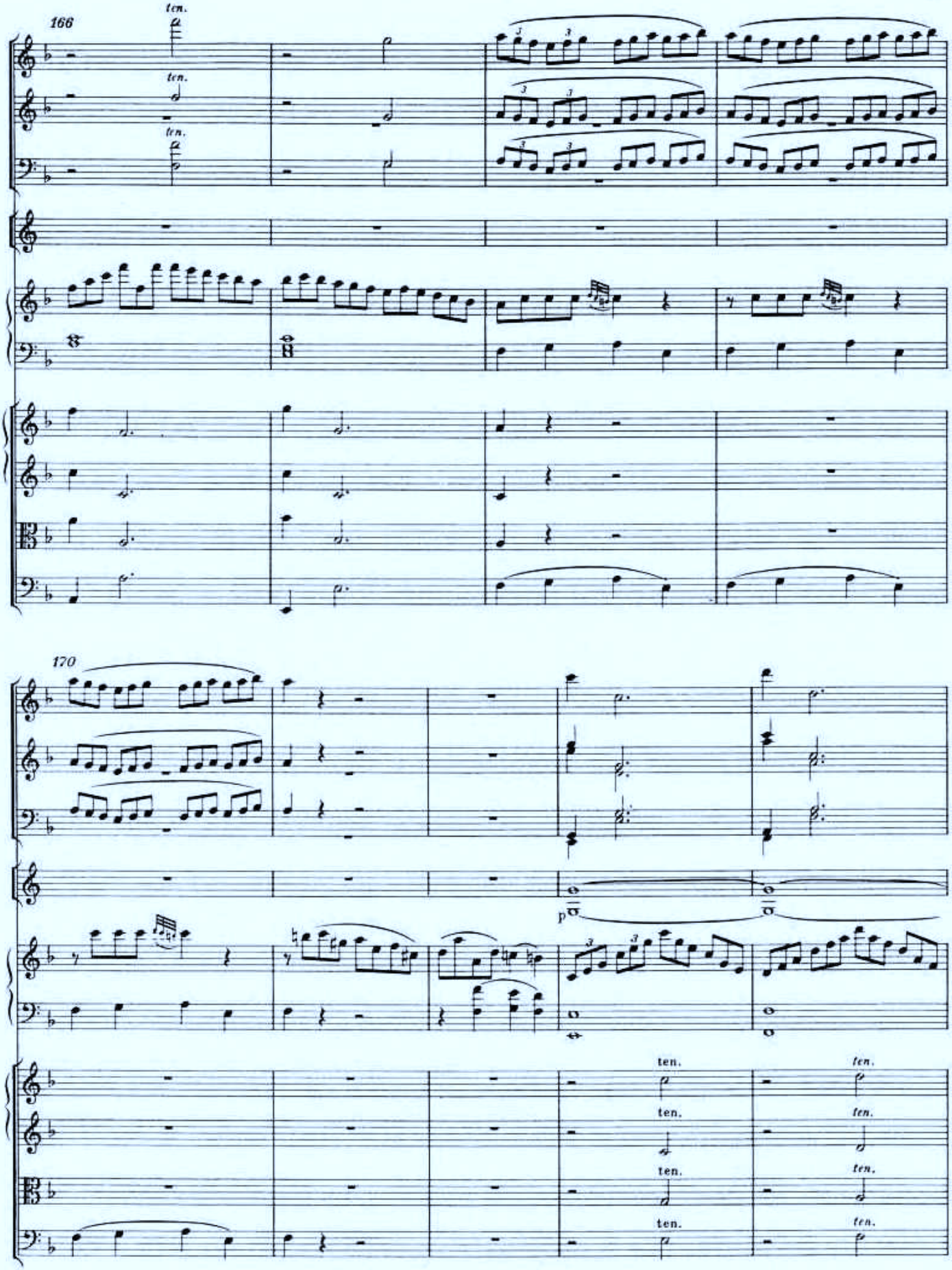

128

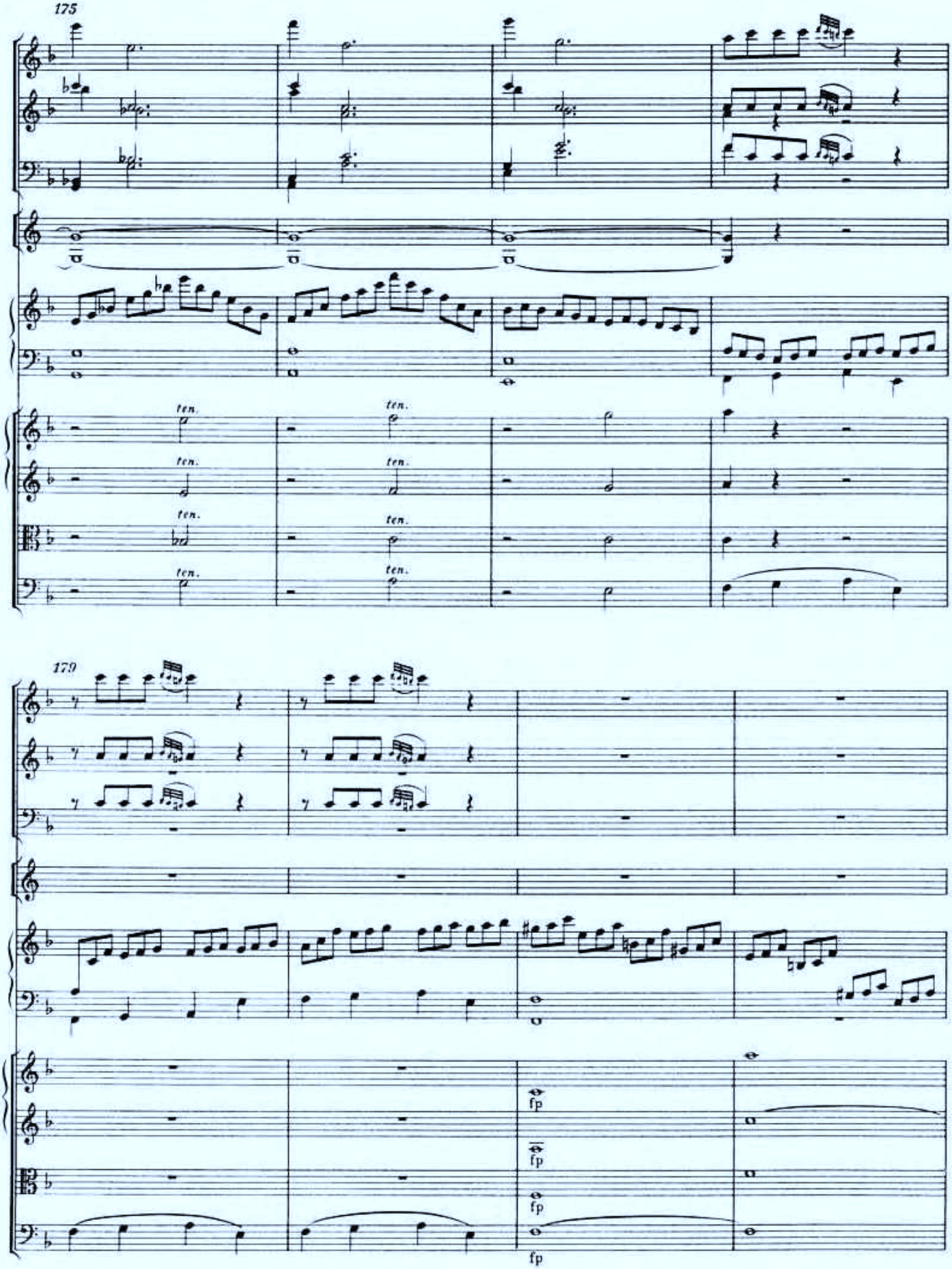

136
143
p
p
a 2
p

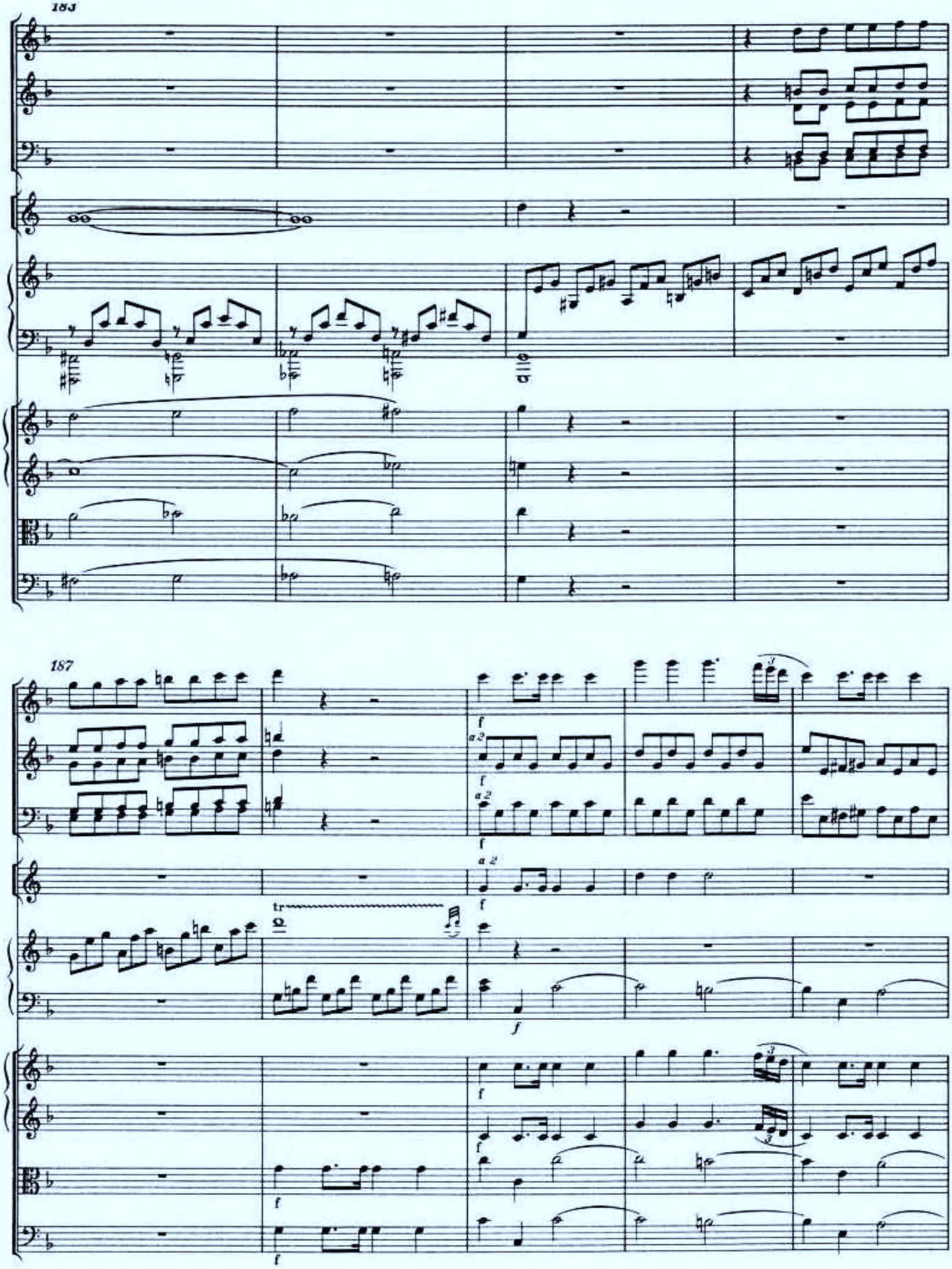

150
p
p
p
p


154


158
162
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.


166
ten.
ten.
ten.
170
p
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.


175
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
179
fp
fp
fp
fp


183
187
a 2
tr

192

a 2

197

p

p

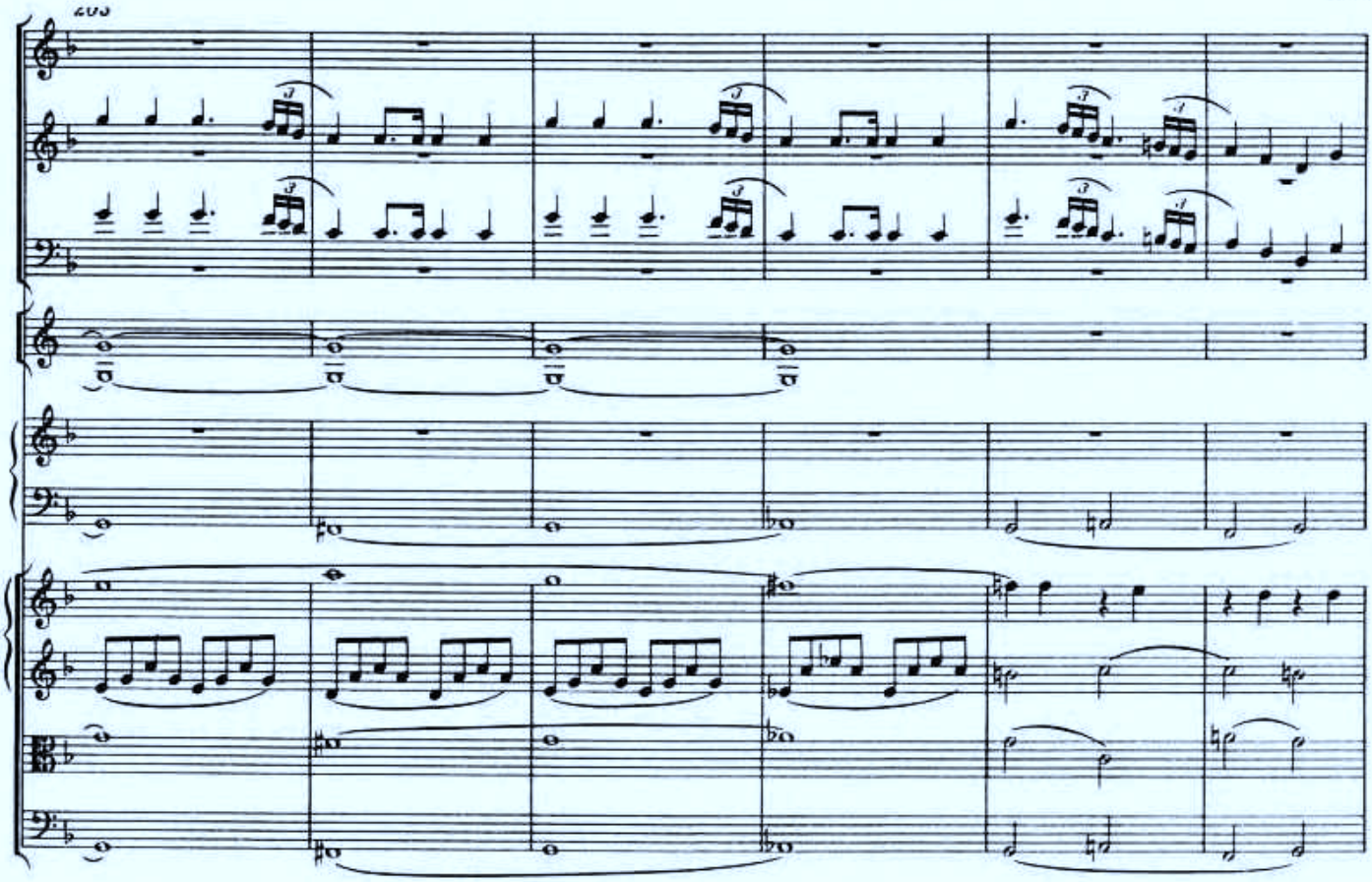
p

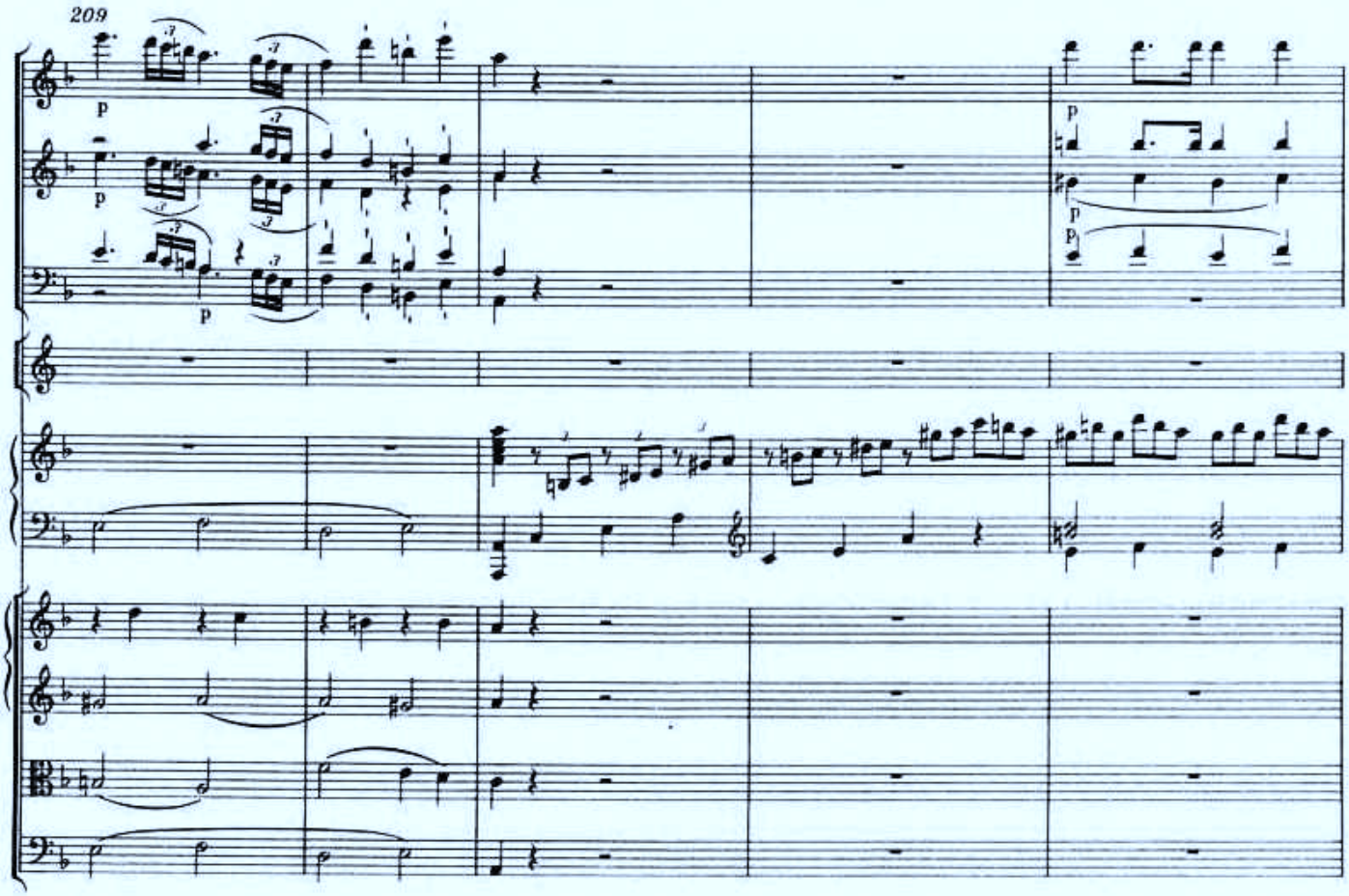
p

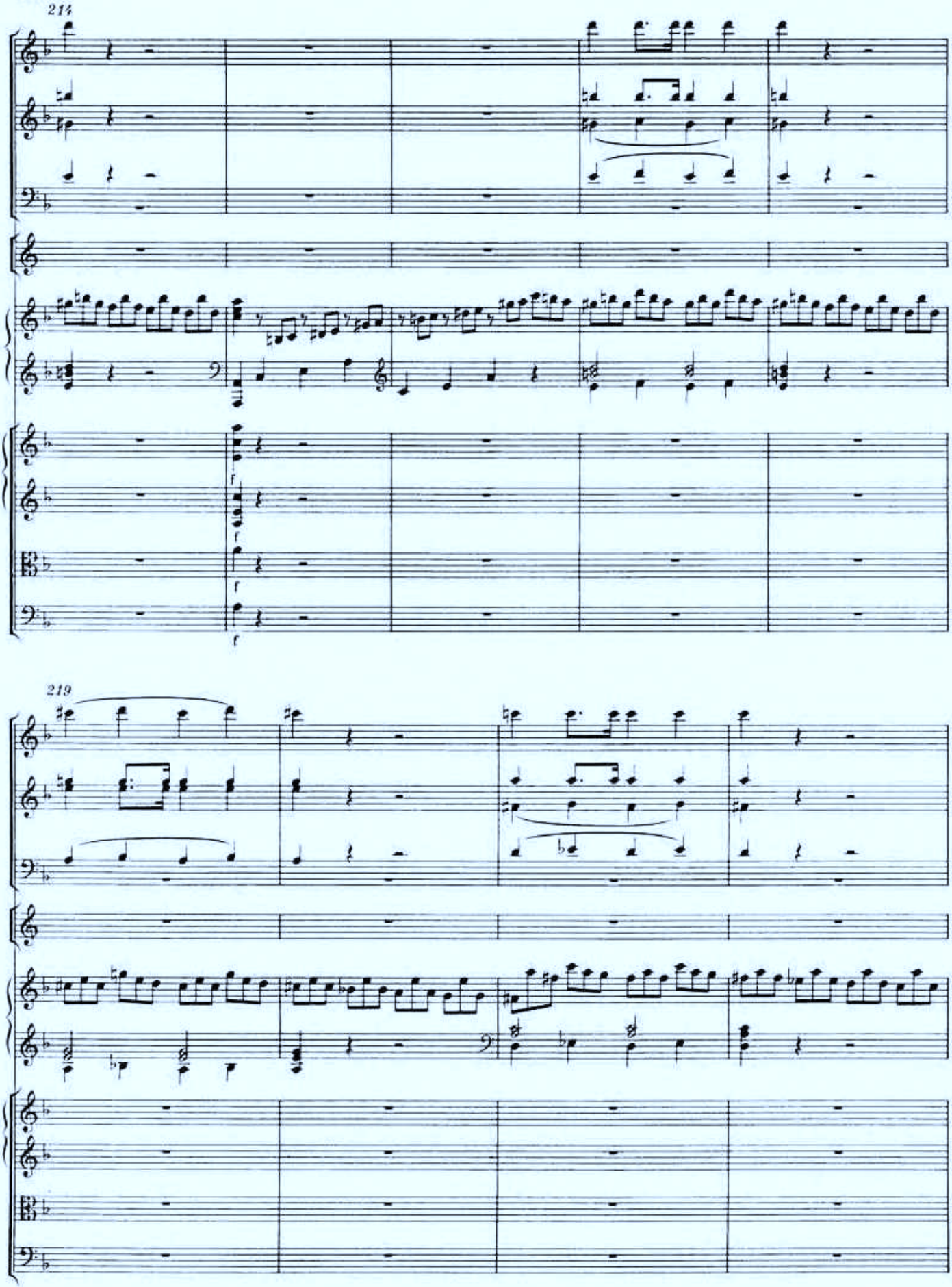
p

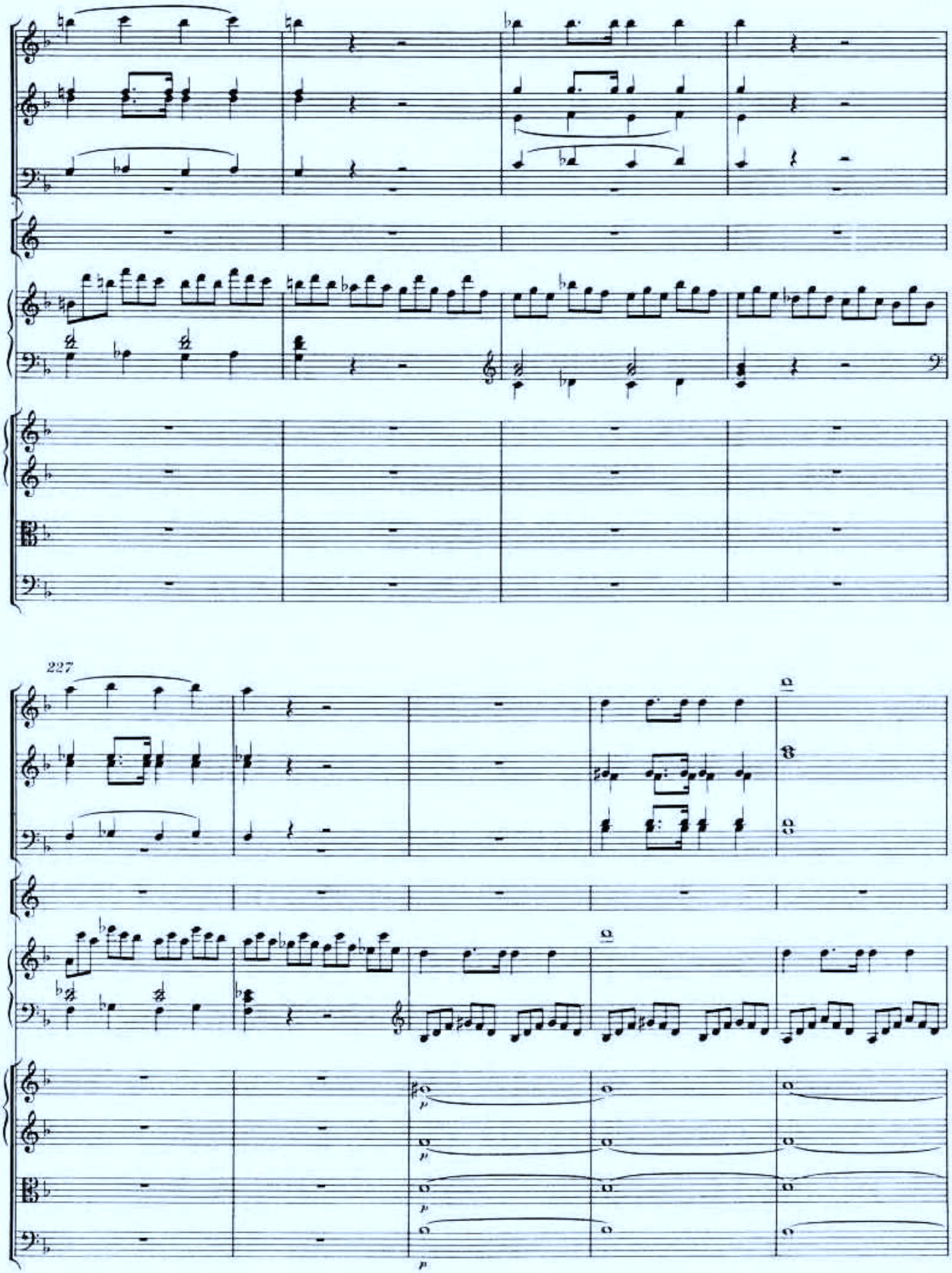
p

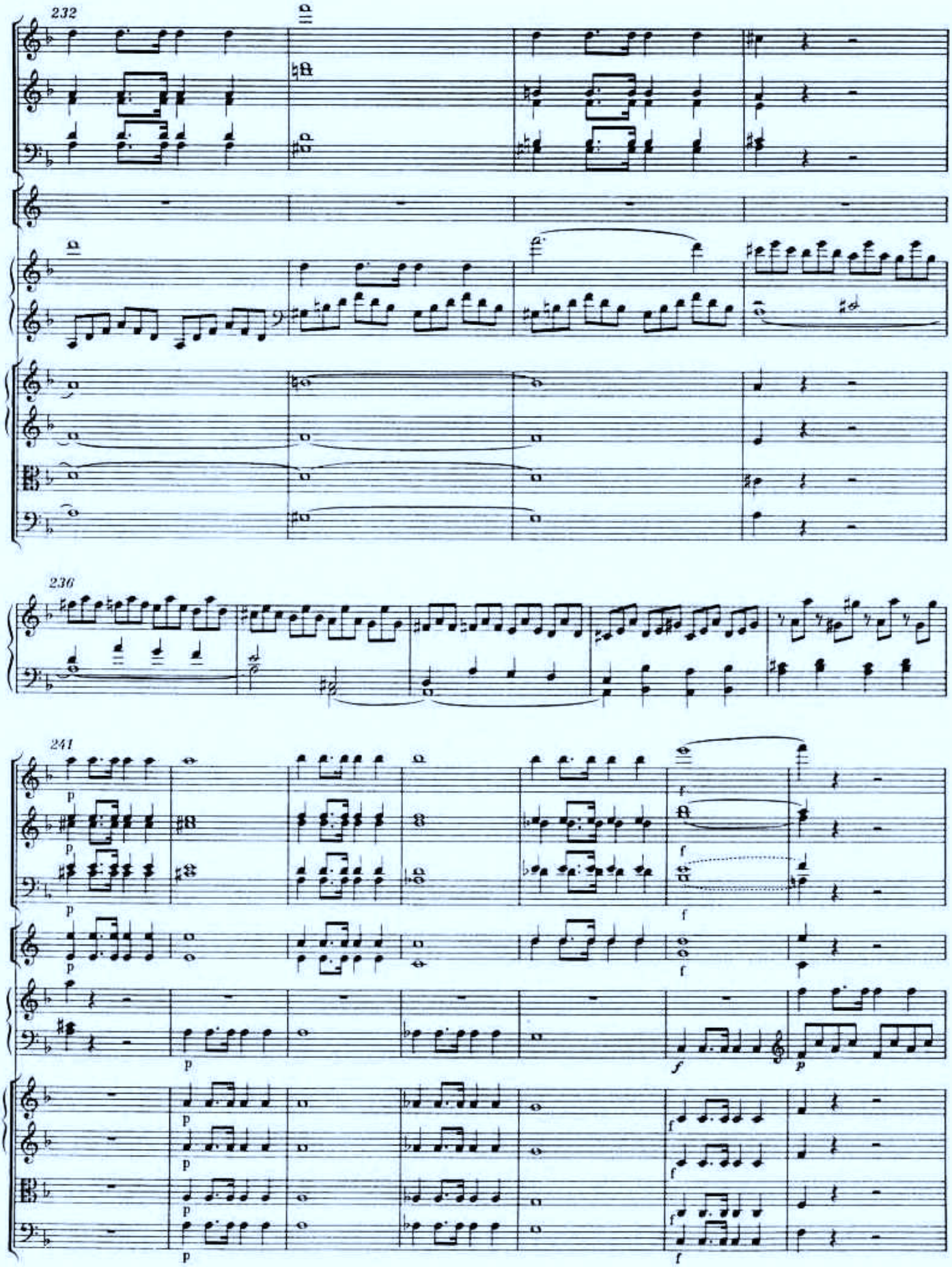
p

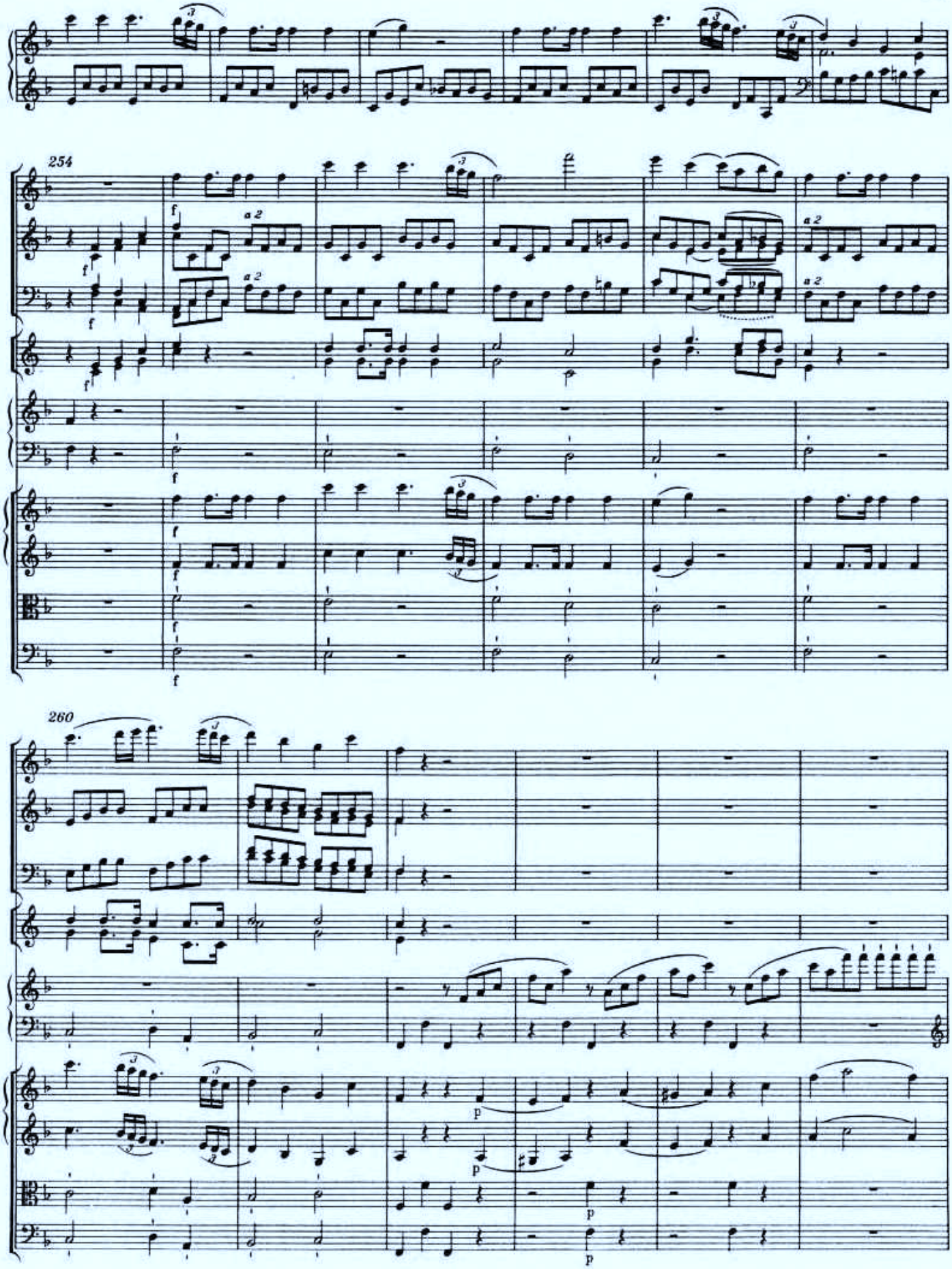

209

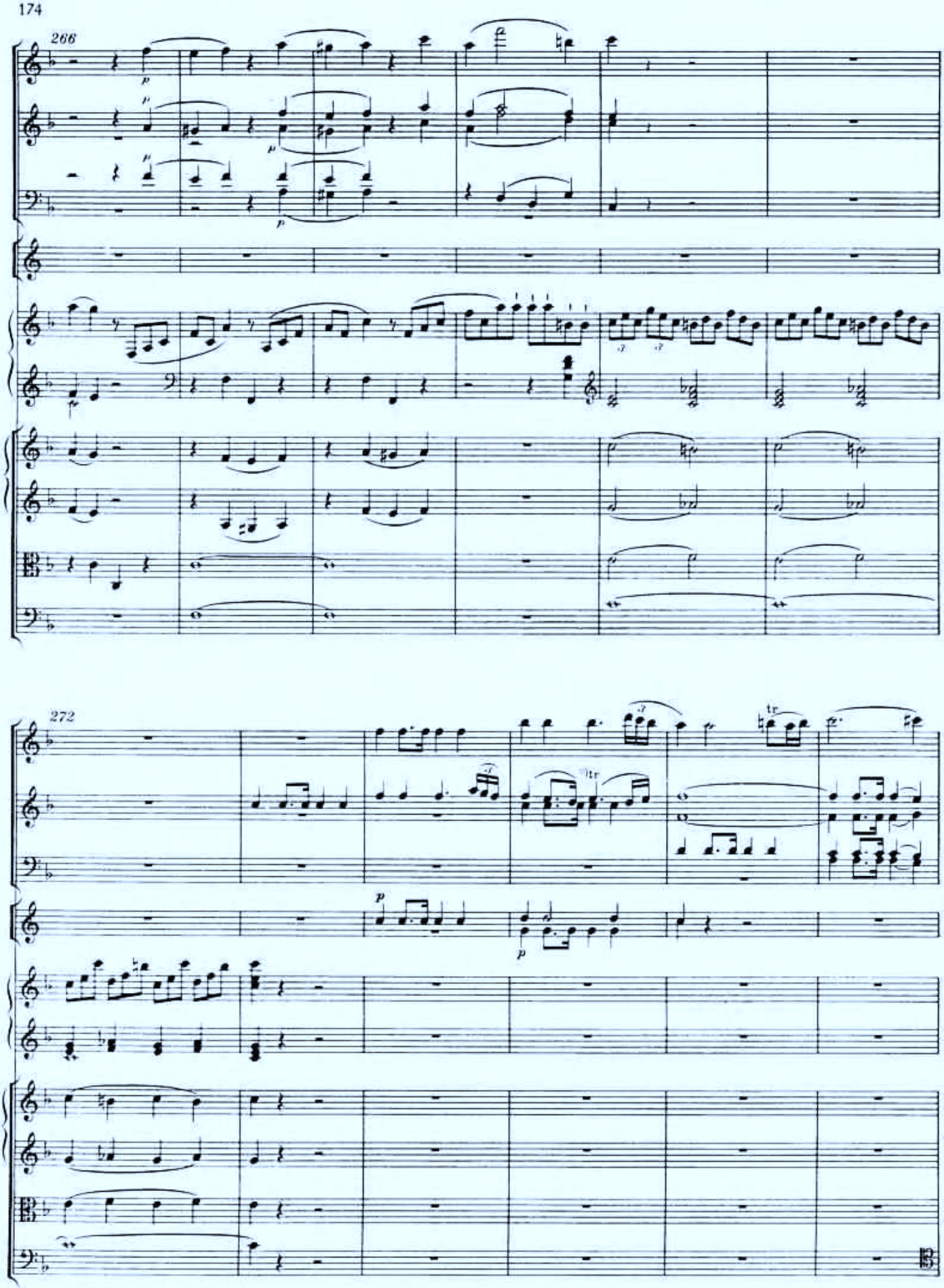

209
p
p
p
p
p
p


214
f
f
f
f
219

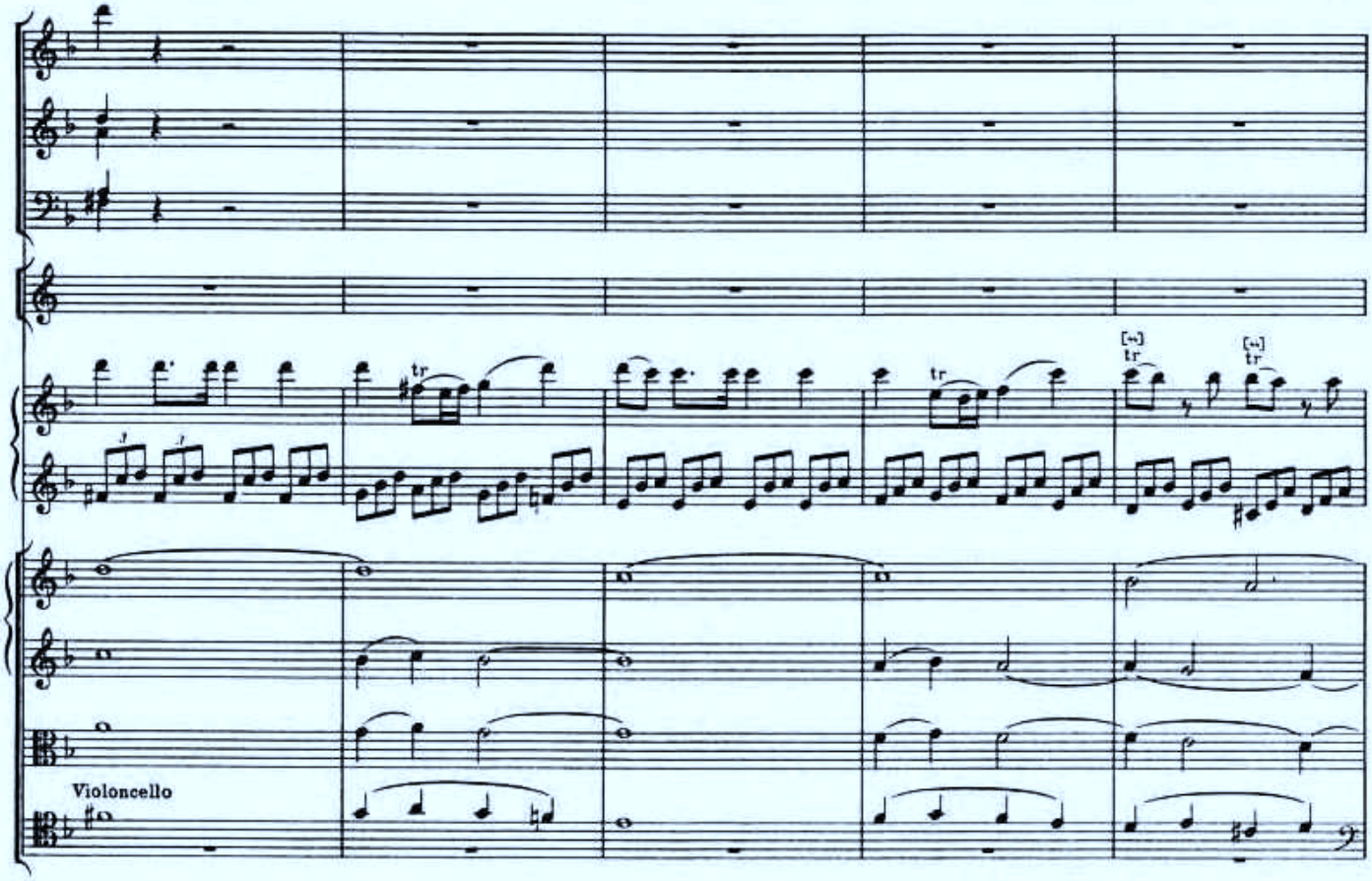

227
p
p
p
p

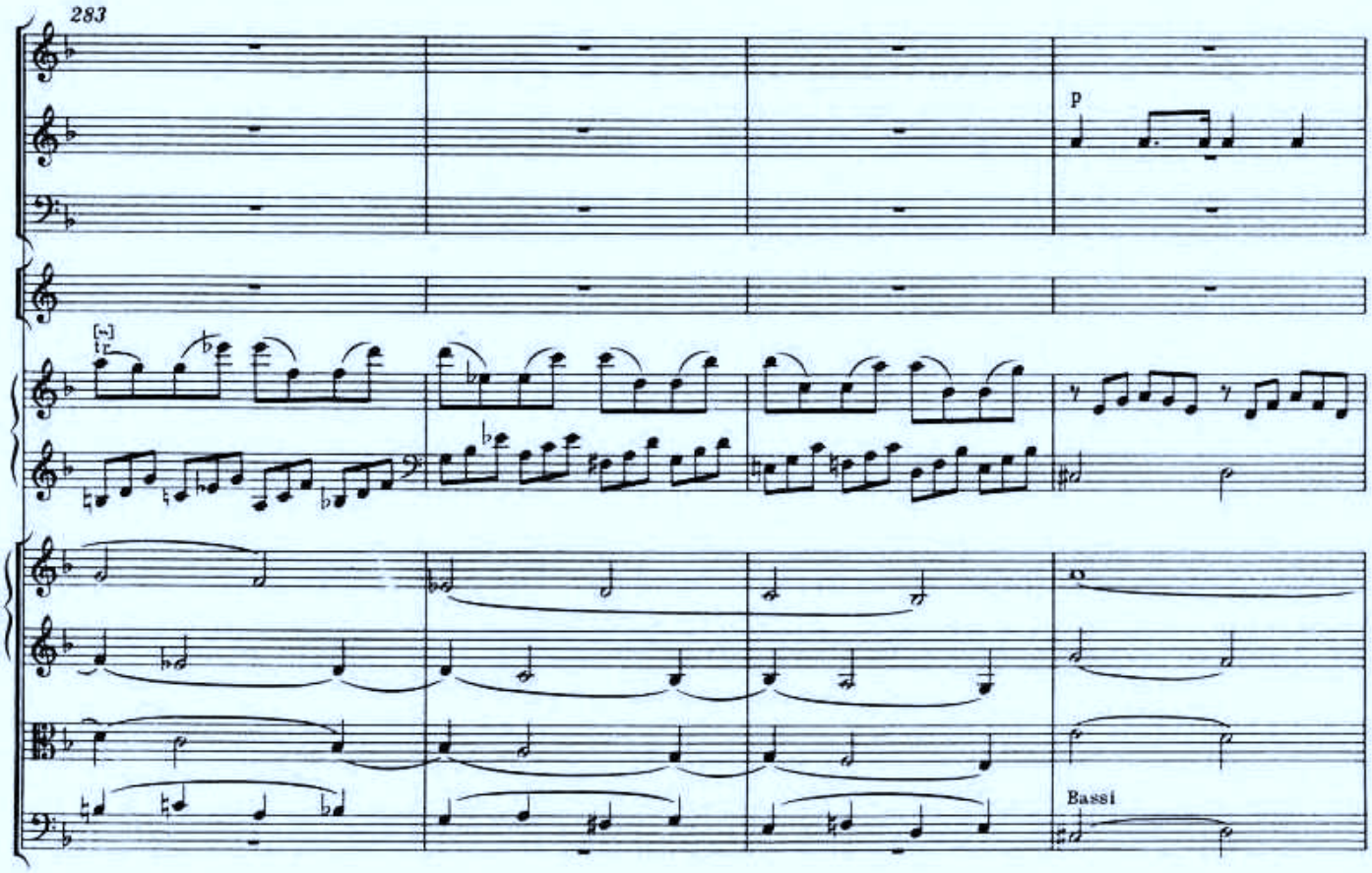

232
236
241
p
f

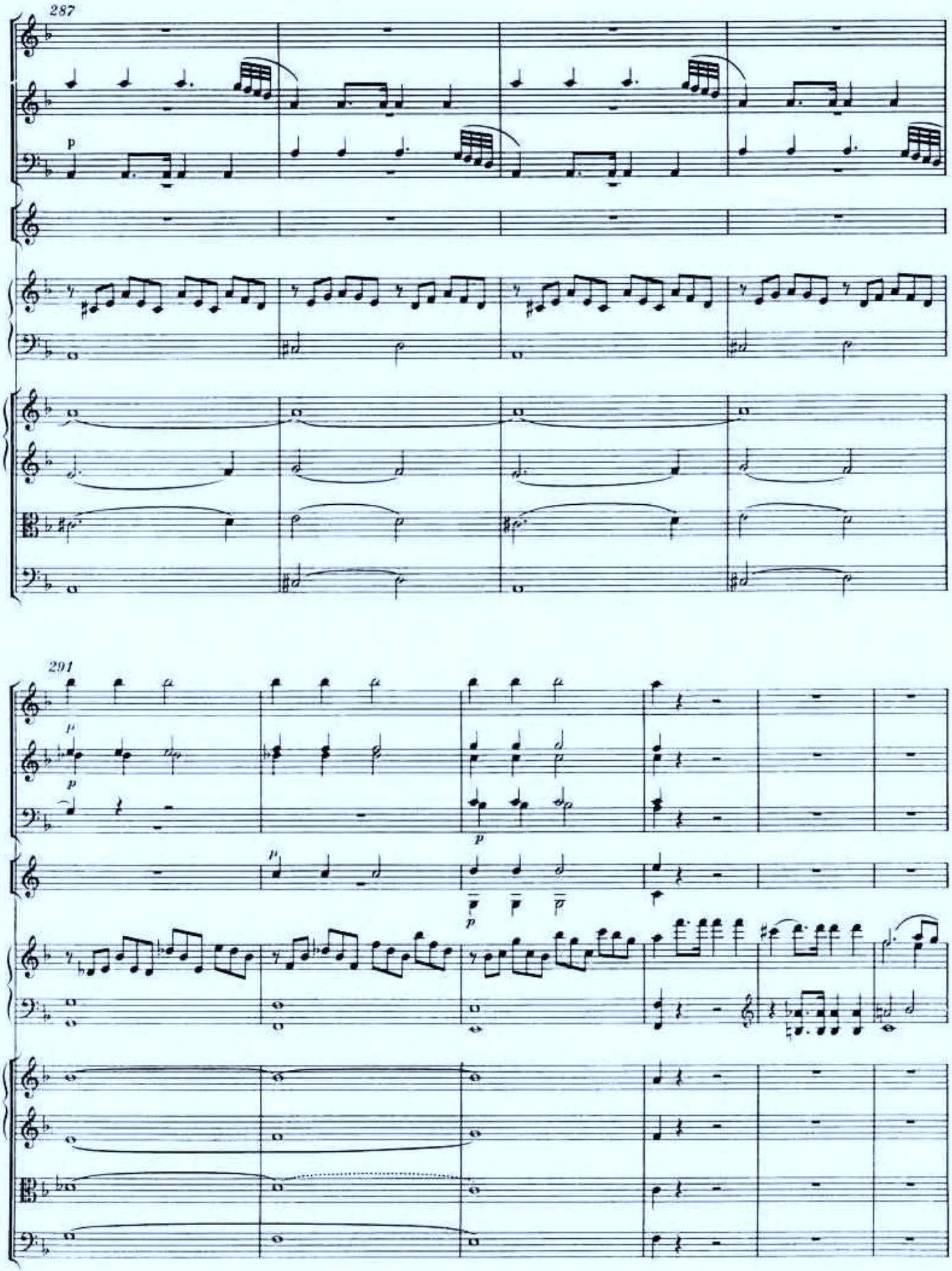

254
a 2
260
p

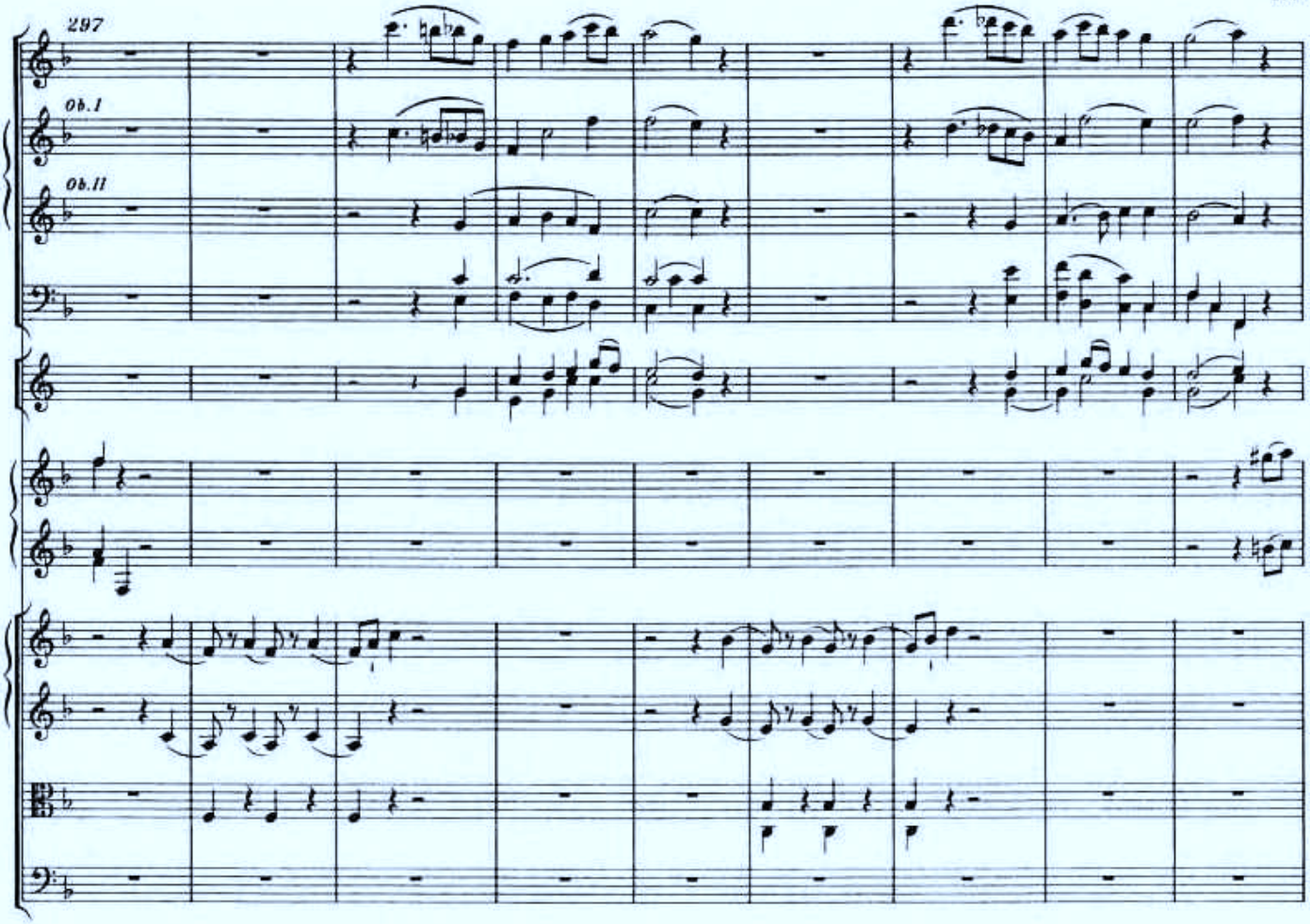


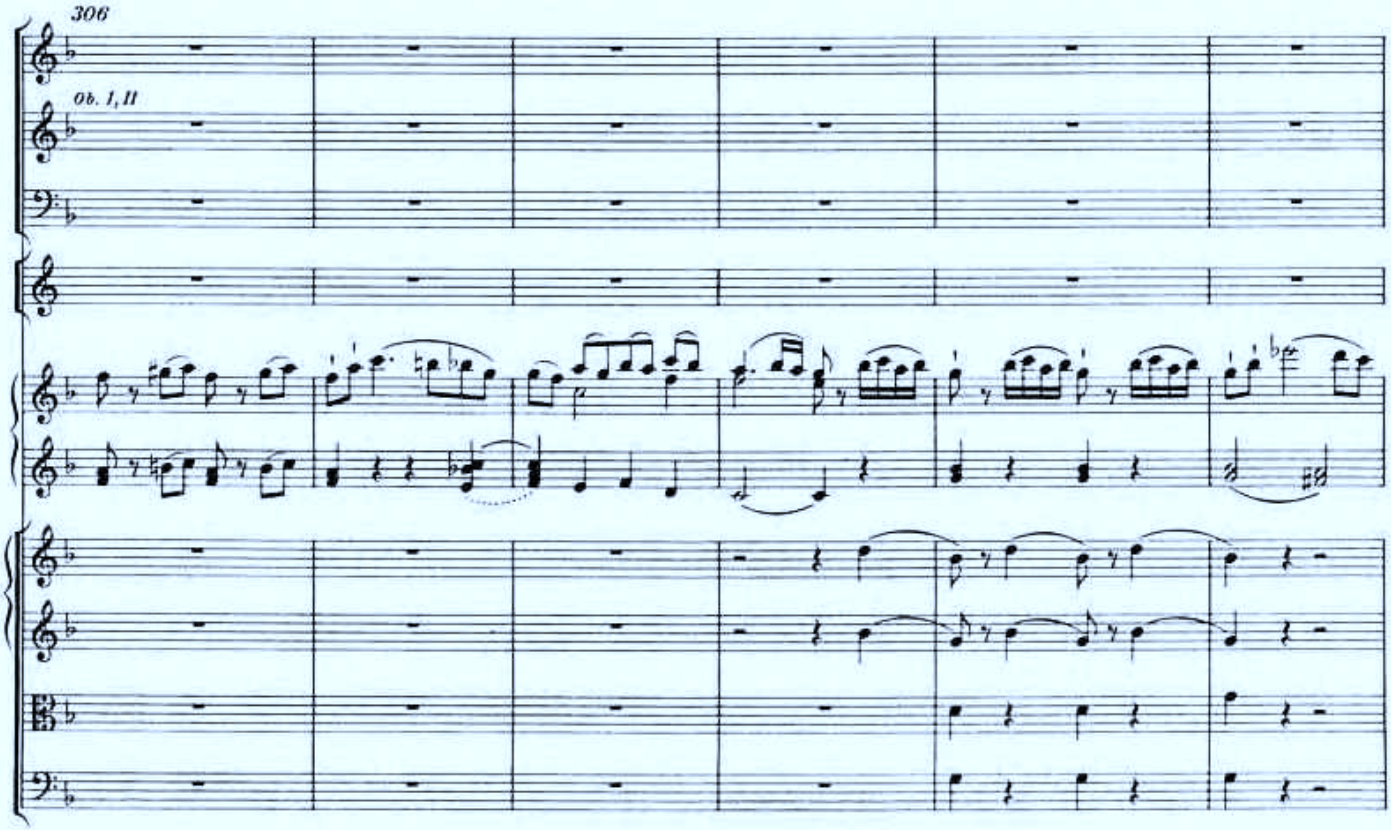
*) Zu T. 275 (1. Hälfte) in Oboe I vgl. Vorwort, S. XVII, und Krit. Bericht.

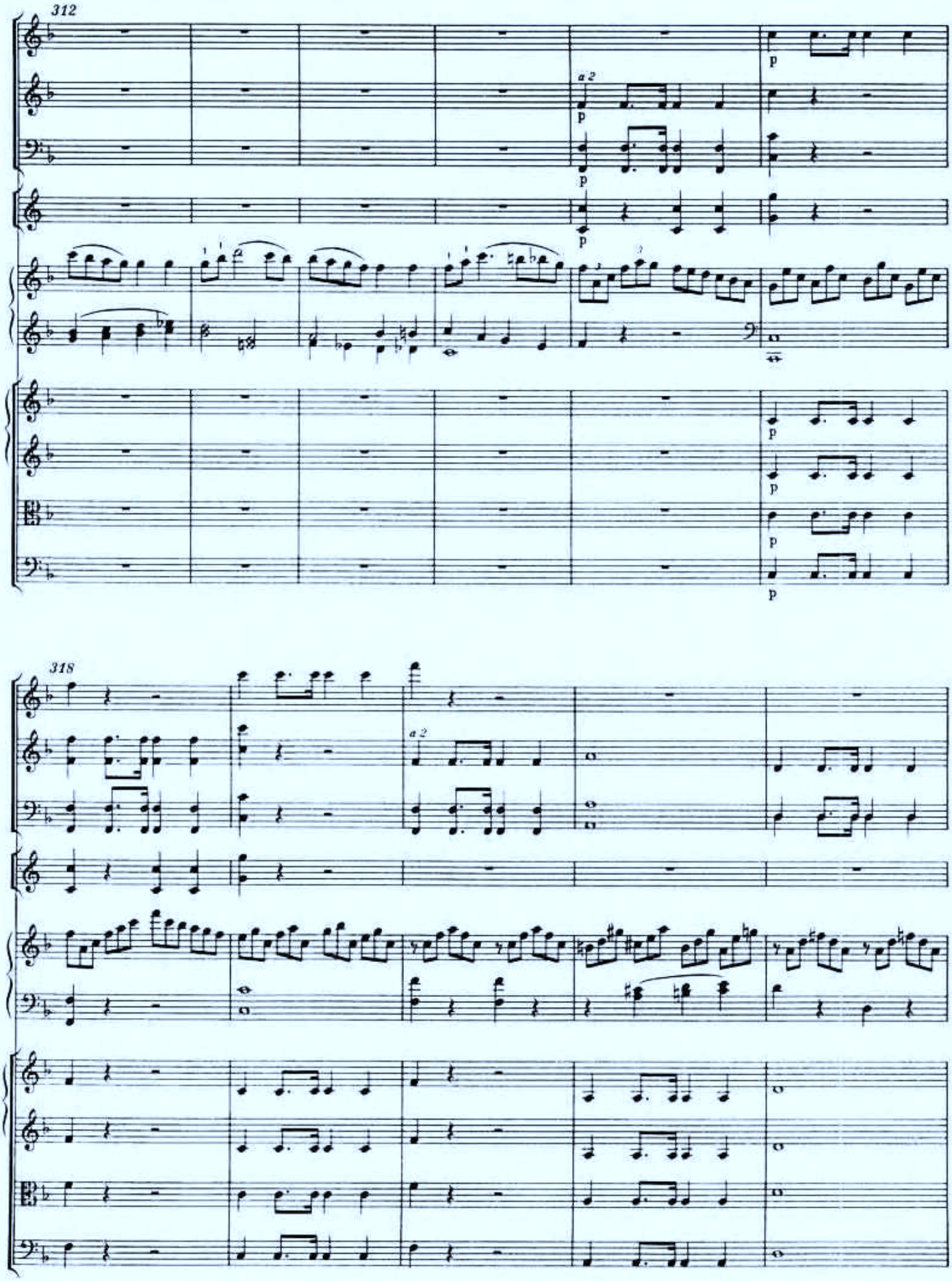

Violoncello

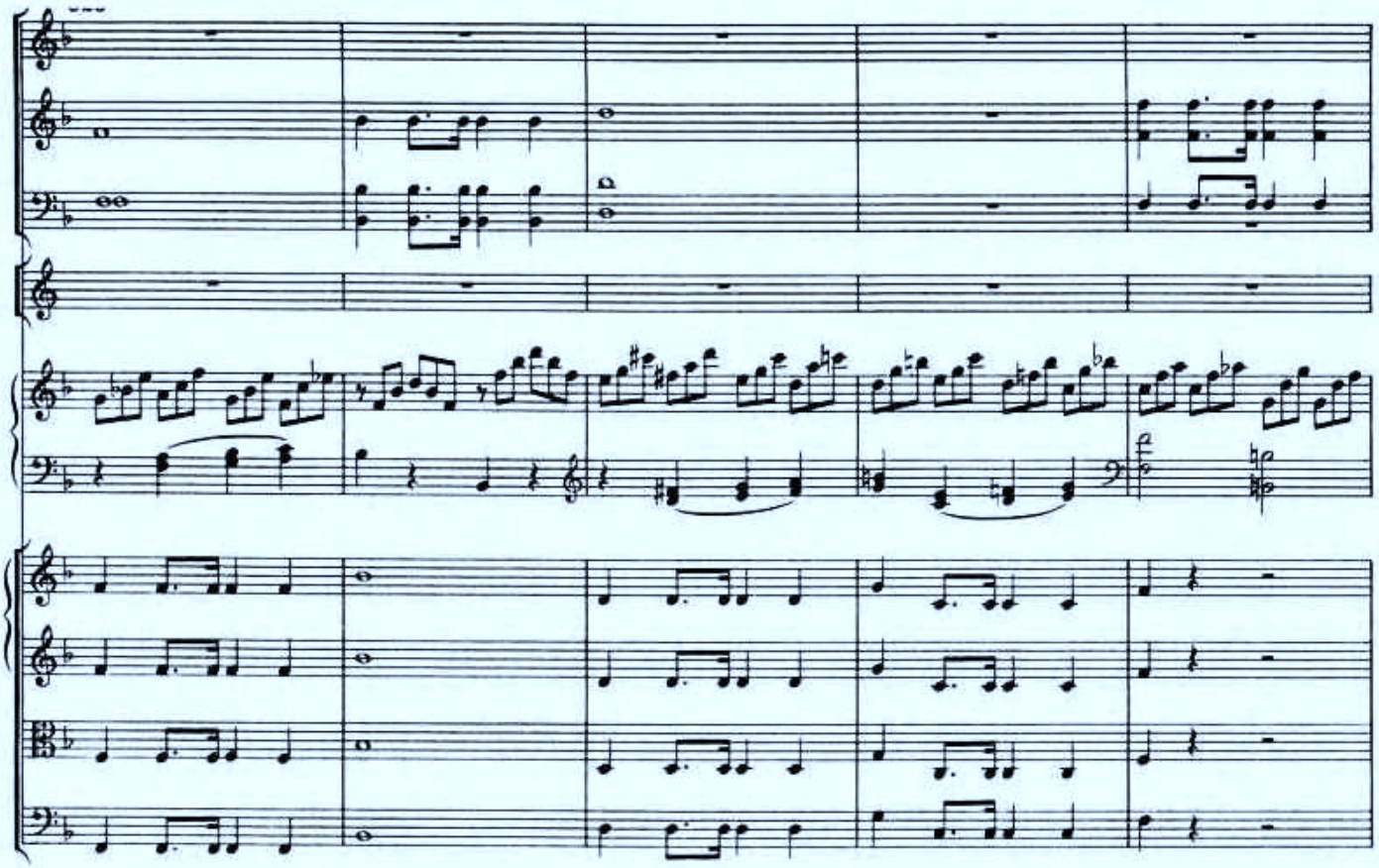

283
p
Bassi

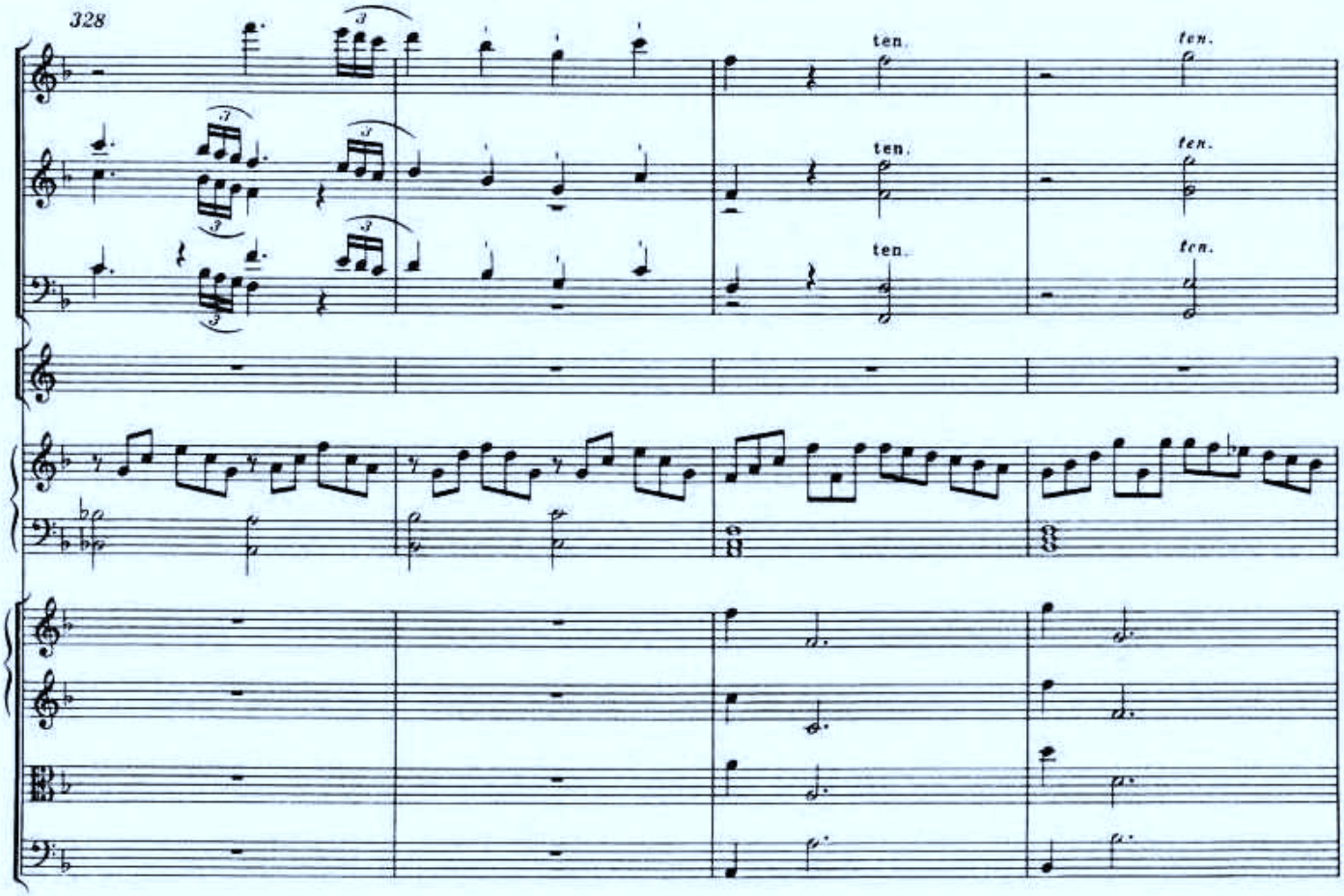

287
p
291
p
p
p
p

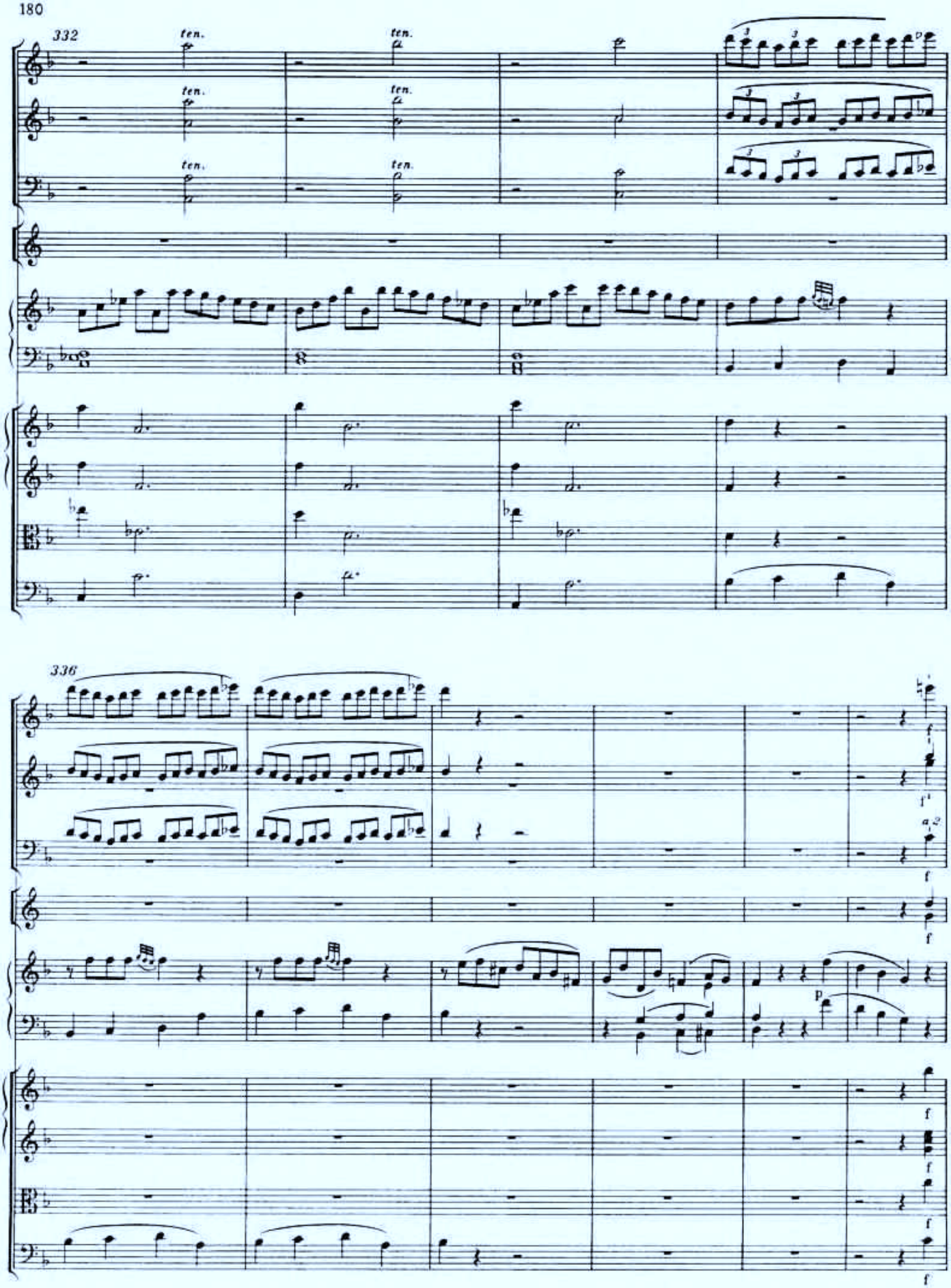

297
Ob. I
Ob. II

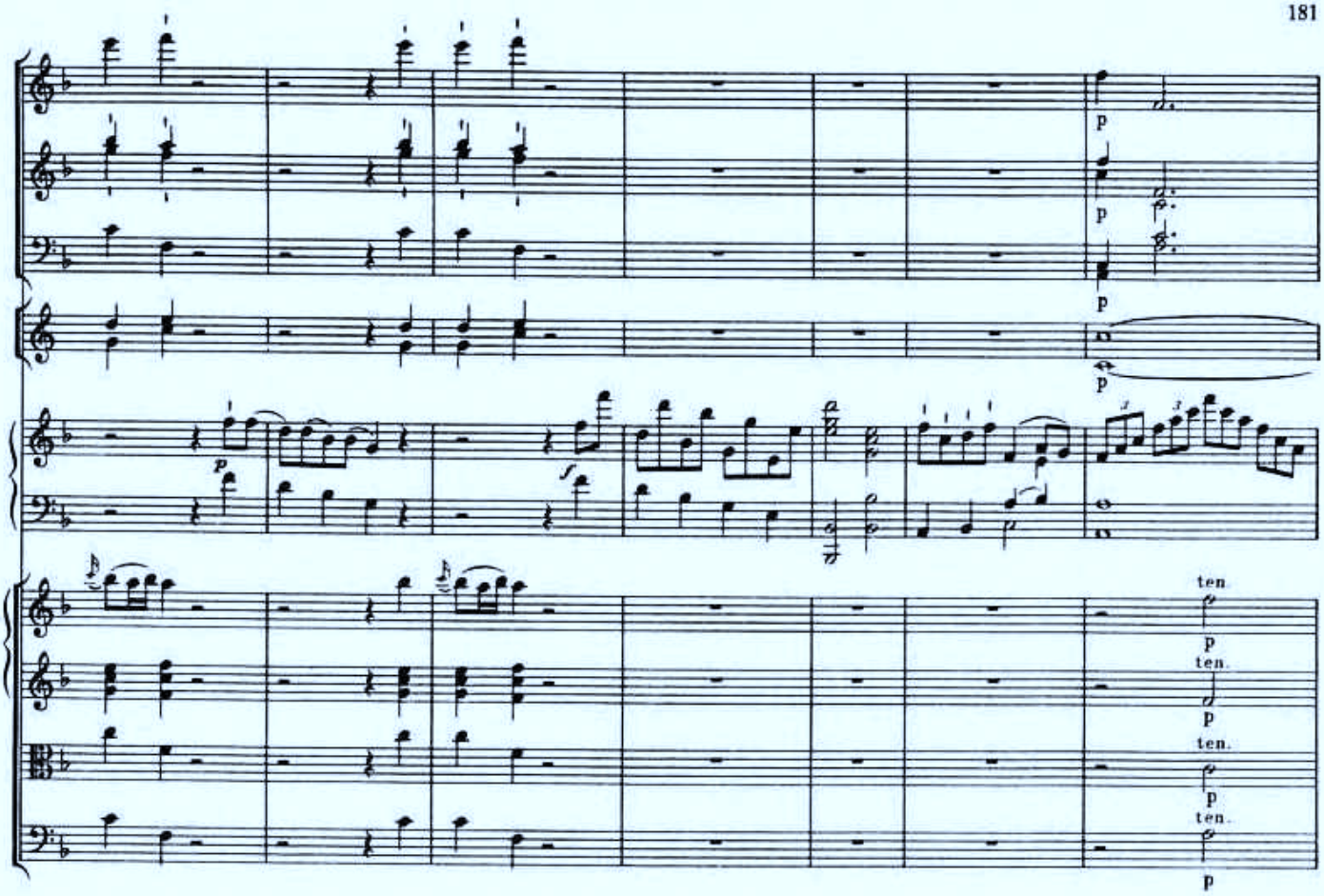

306
Ob. I, II

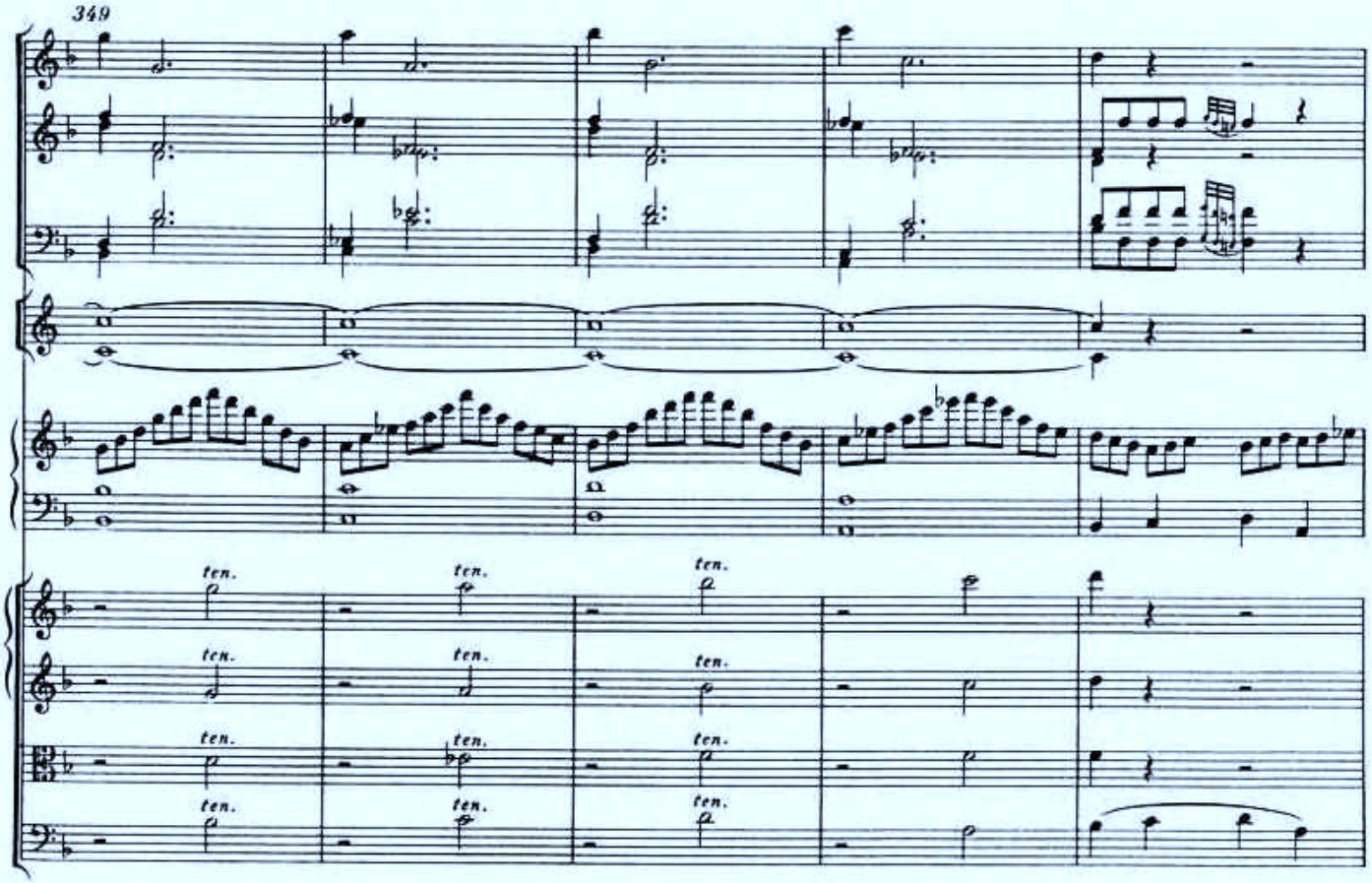

312
a 2
p
318
a 2

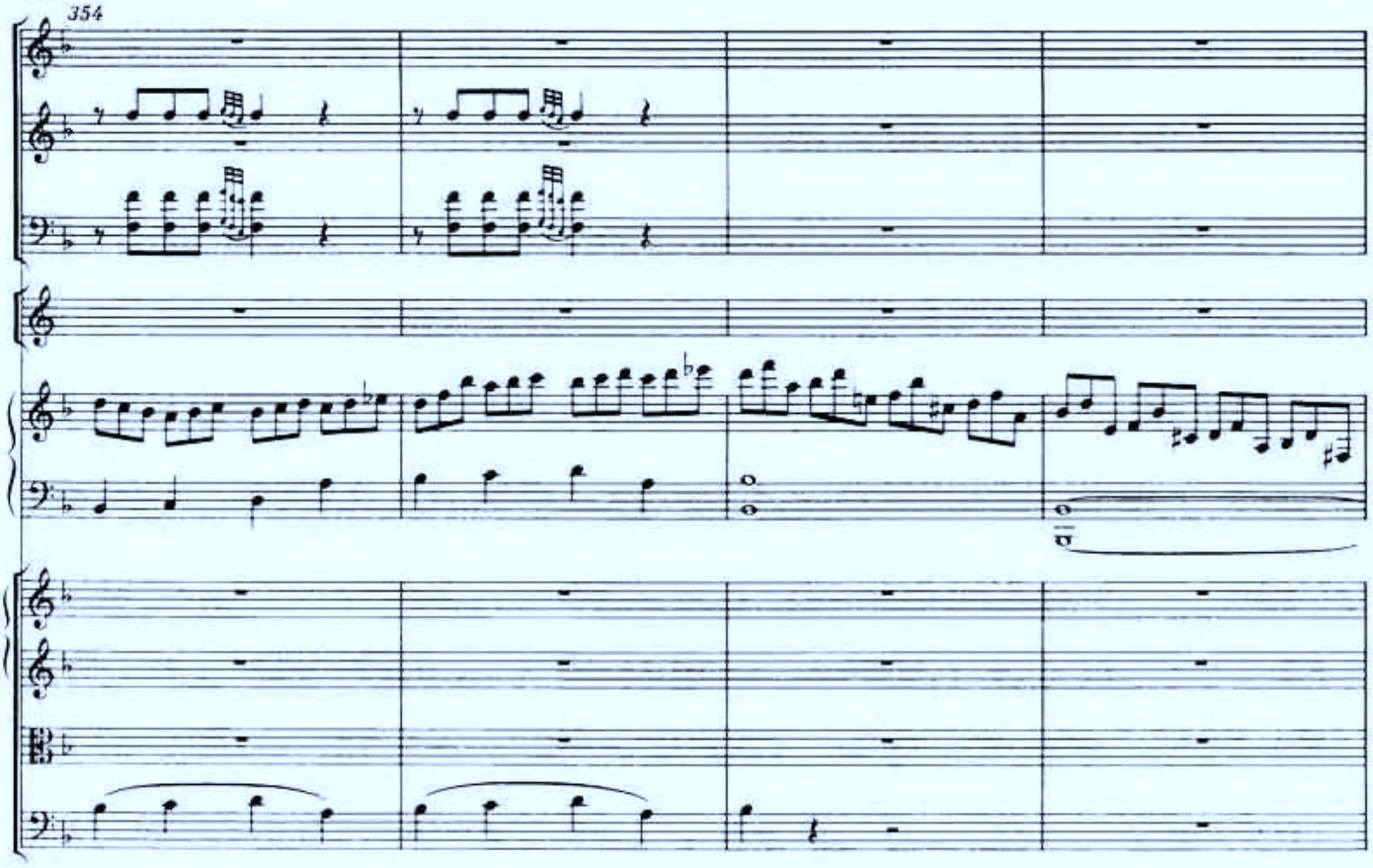


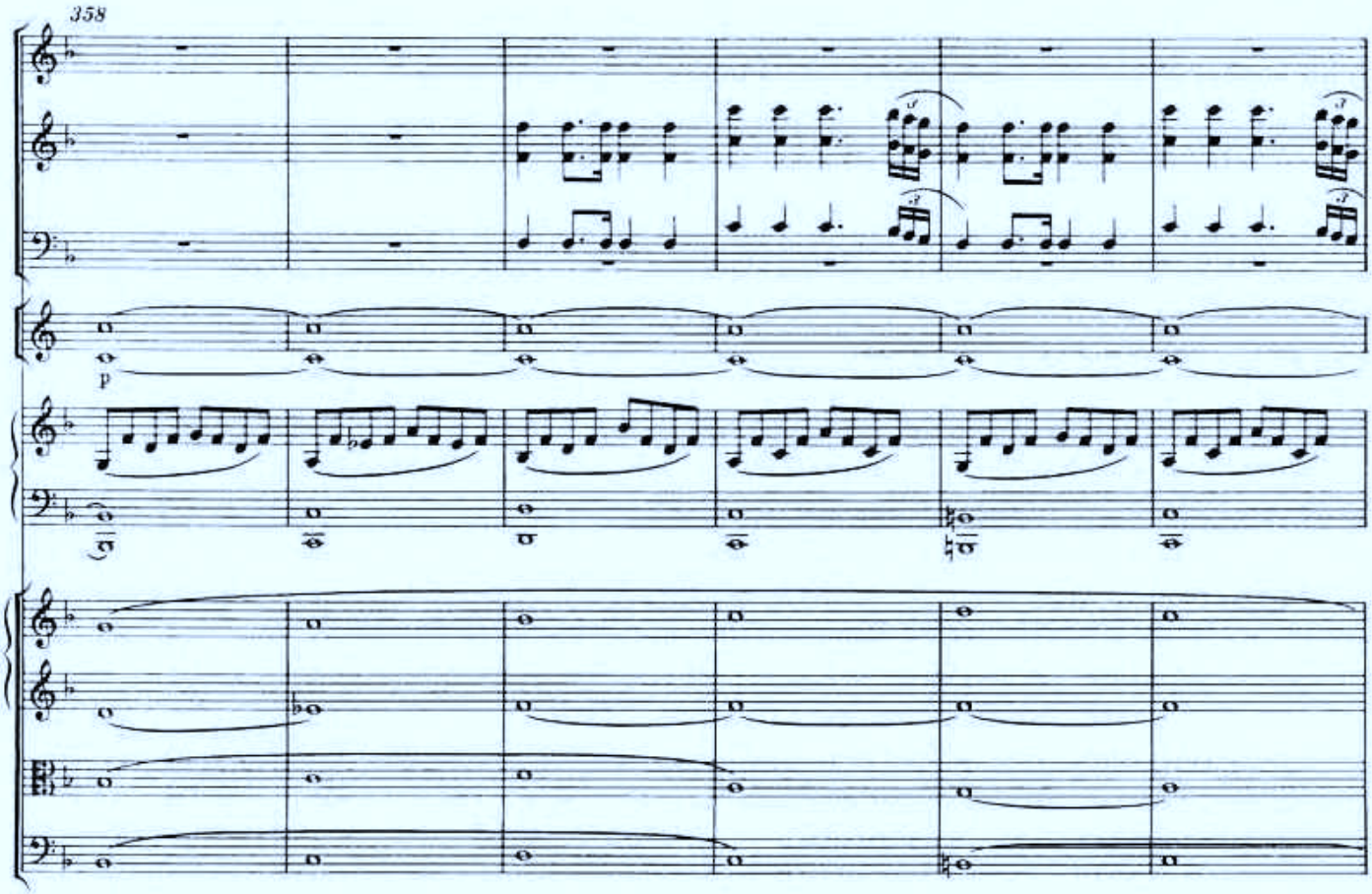

328
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.

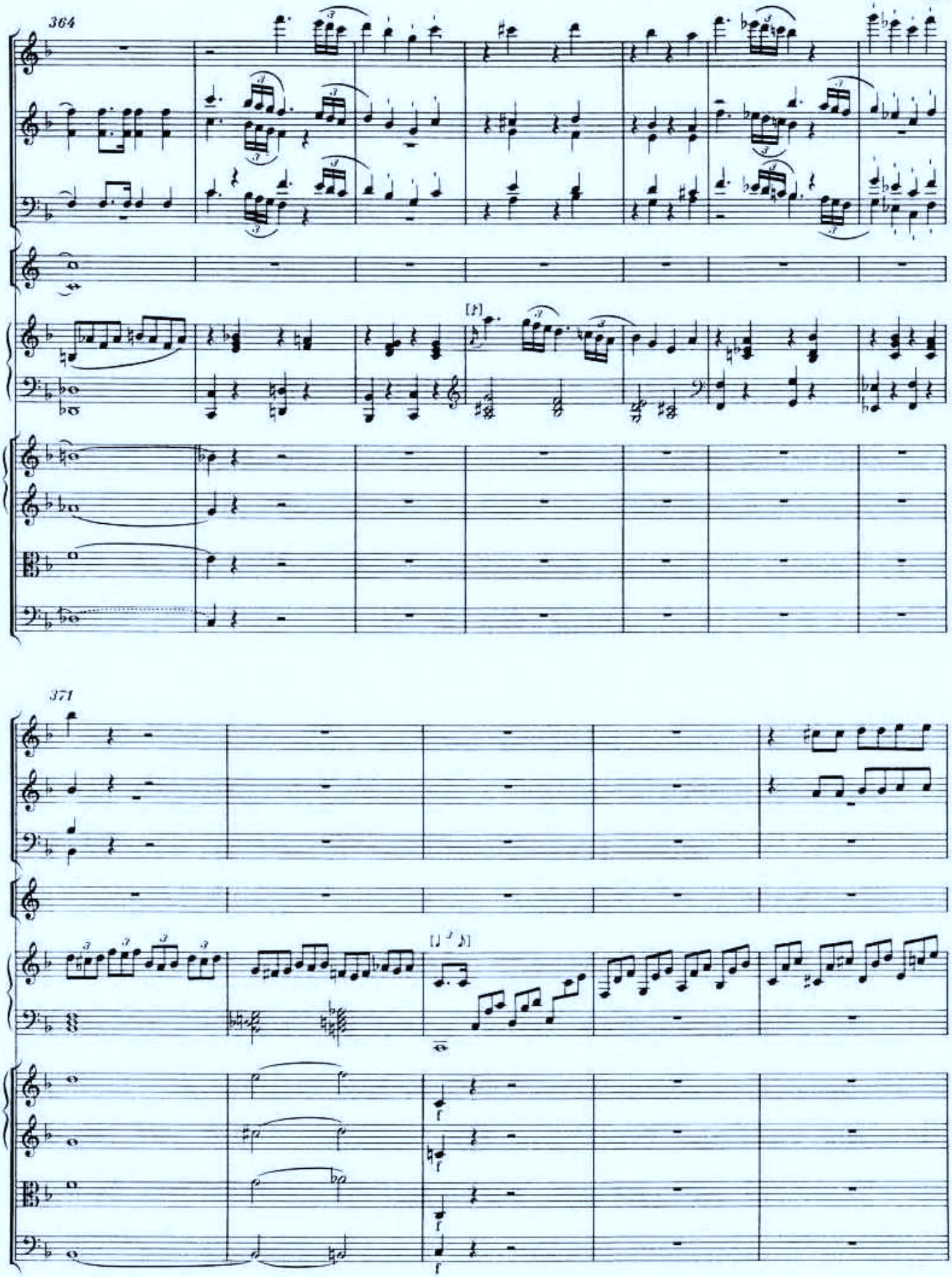

332
ten.
336
a 2
f
p

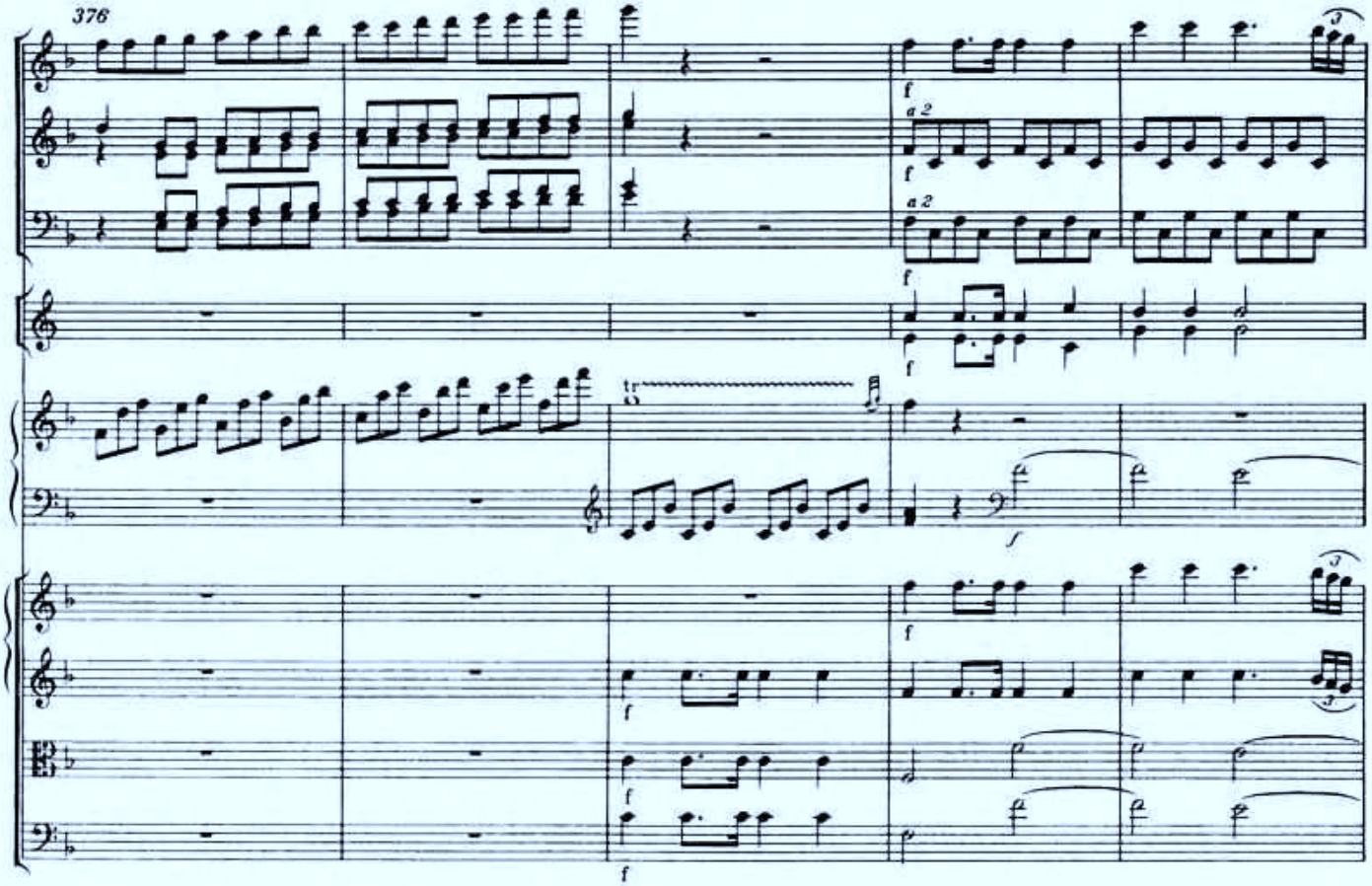

p
p
p
p
p
ten.
p
ten.
p
ten.
p
ten.
p

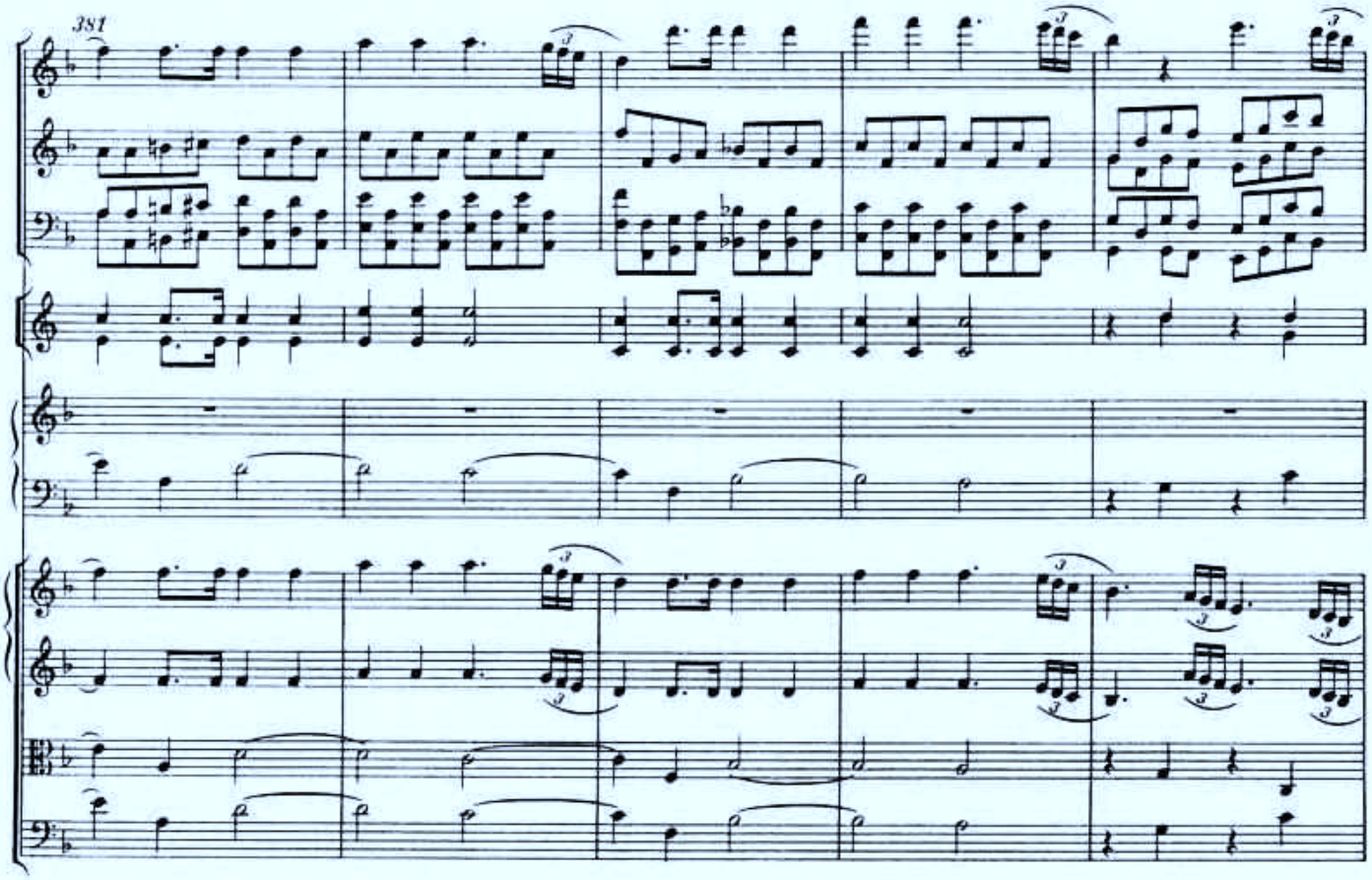

349
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.

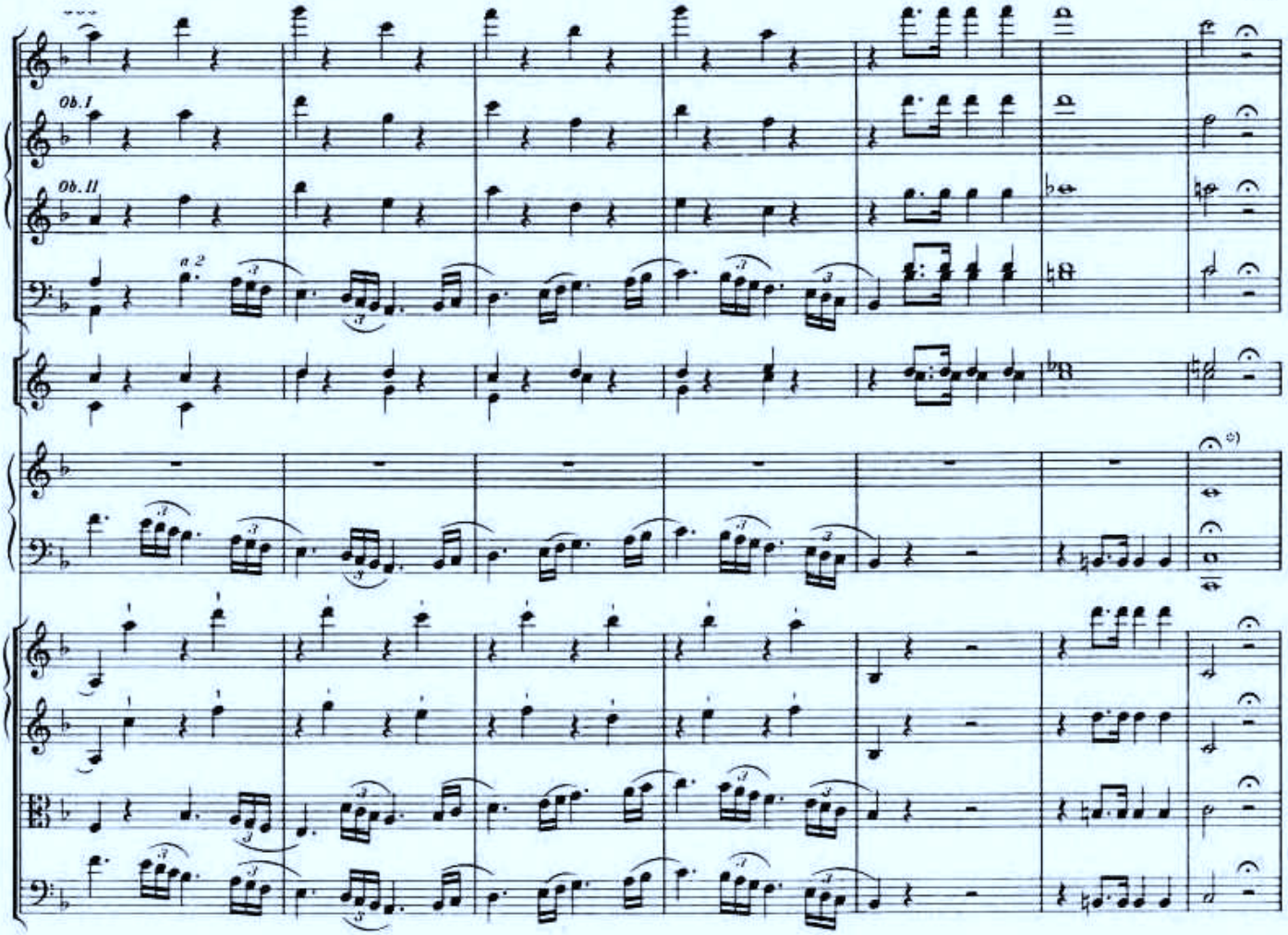

354


358
p

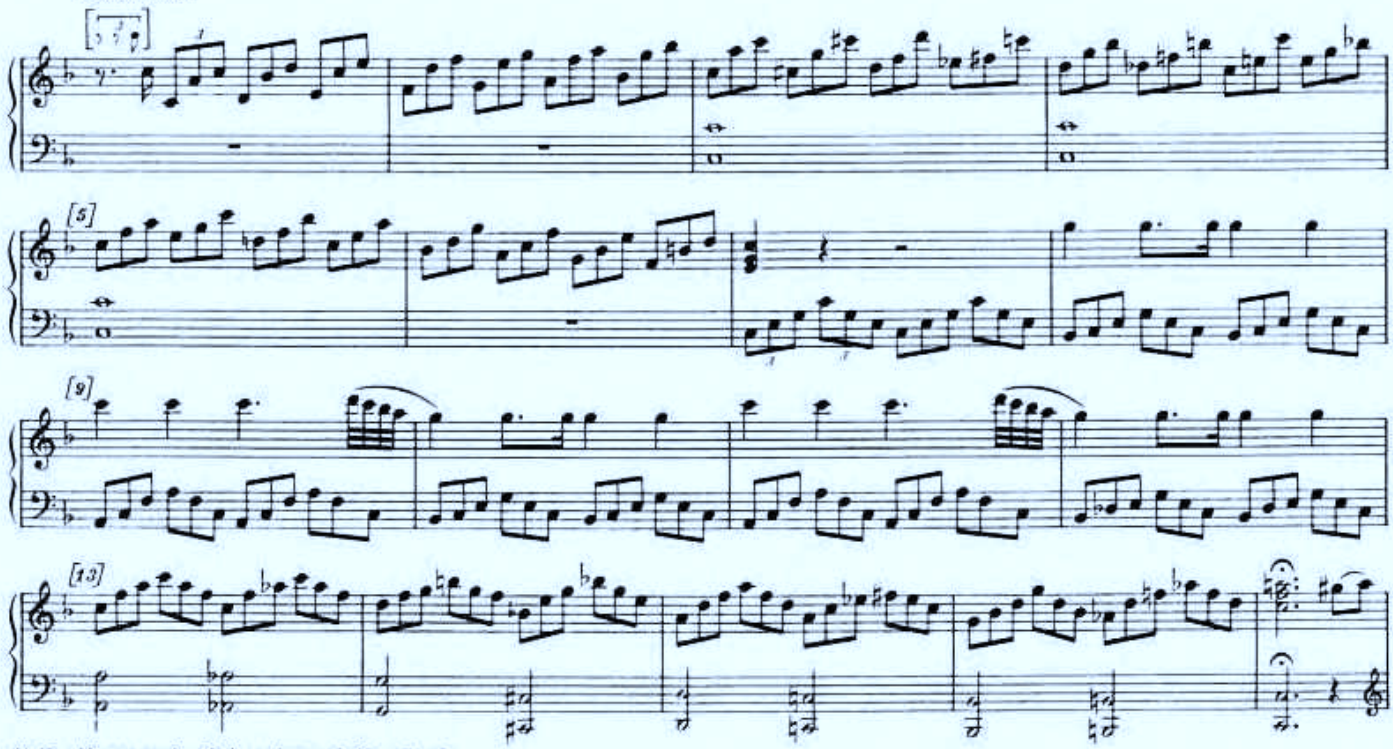

364
371


376
a 2
a 2

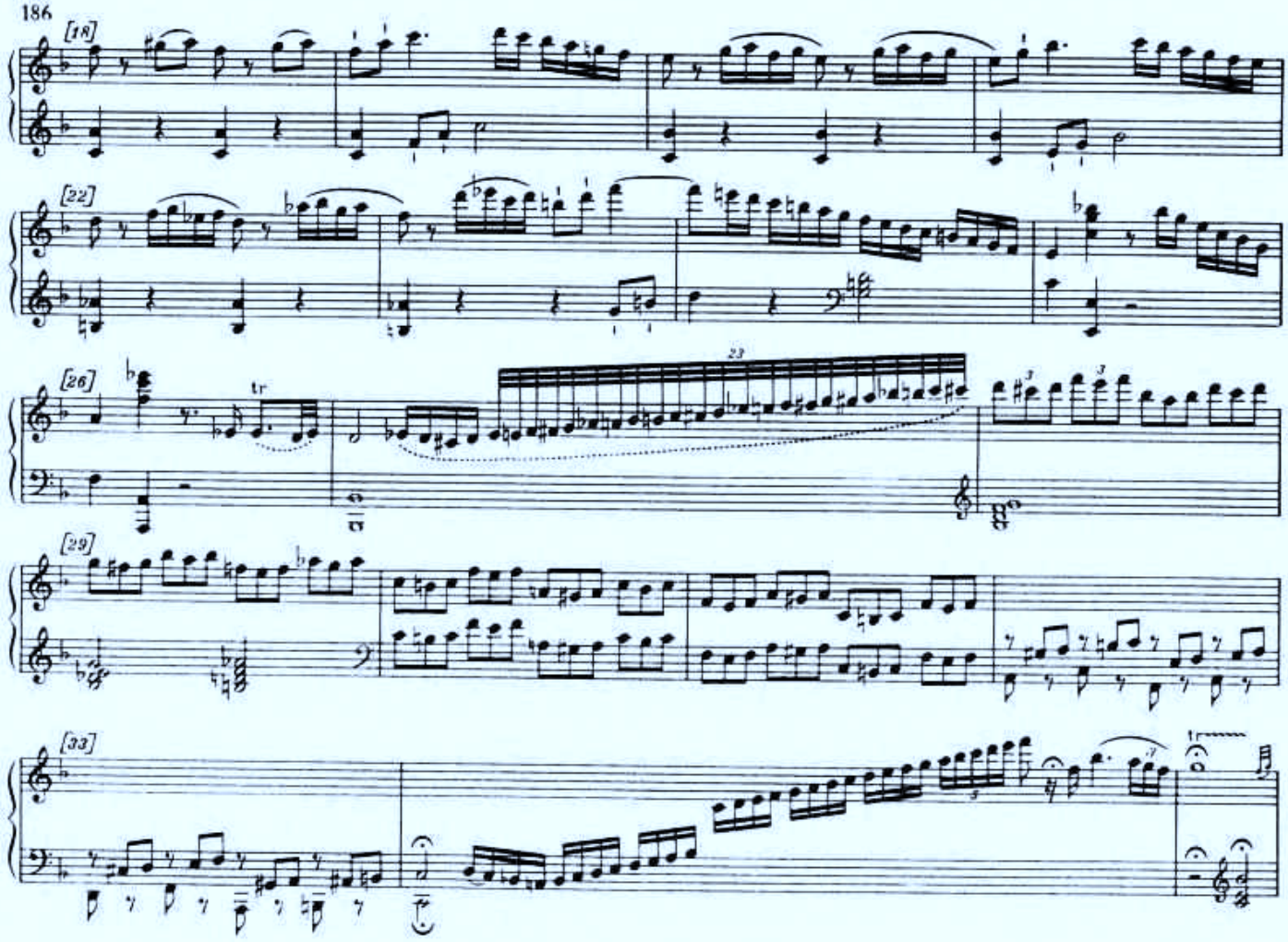

381

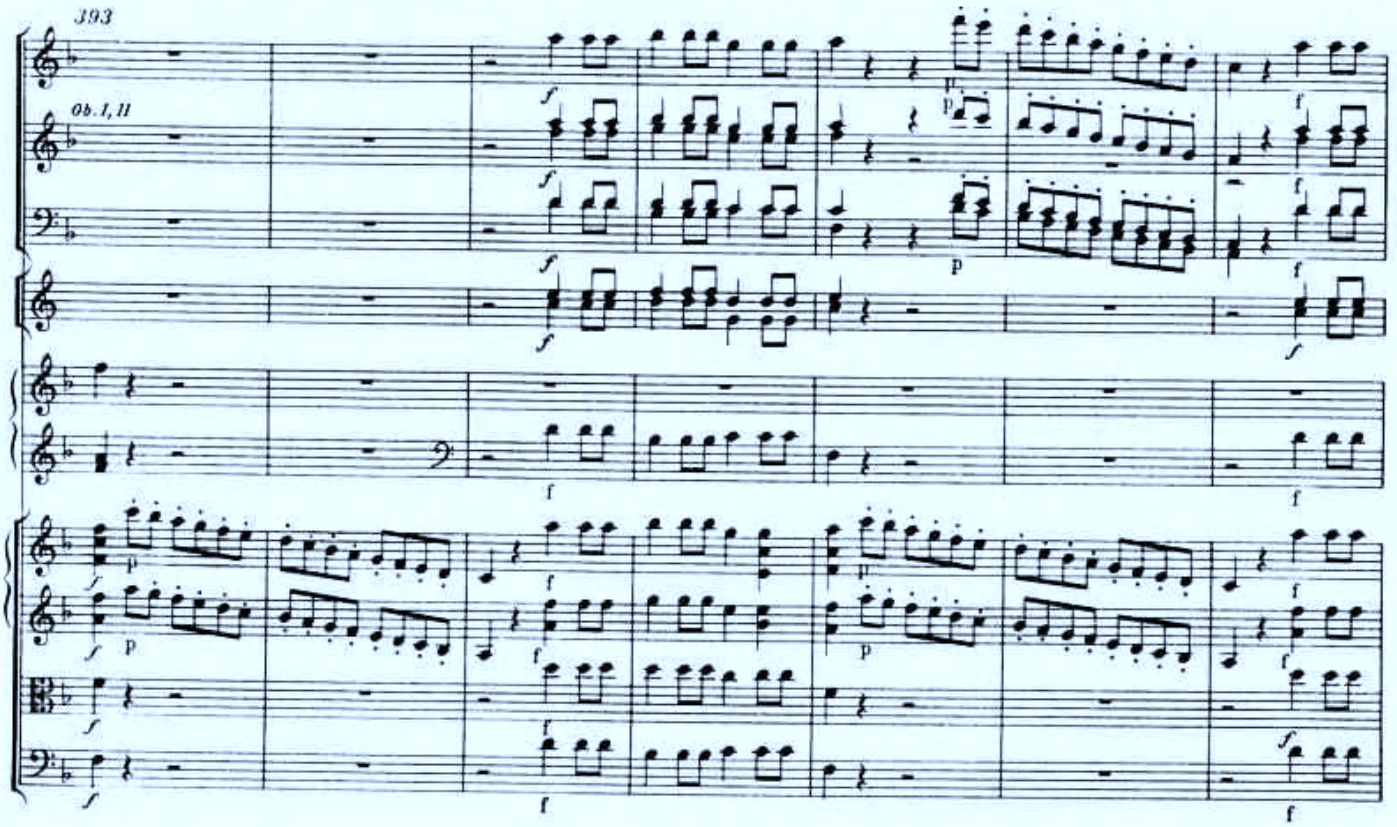


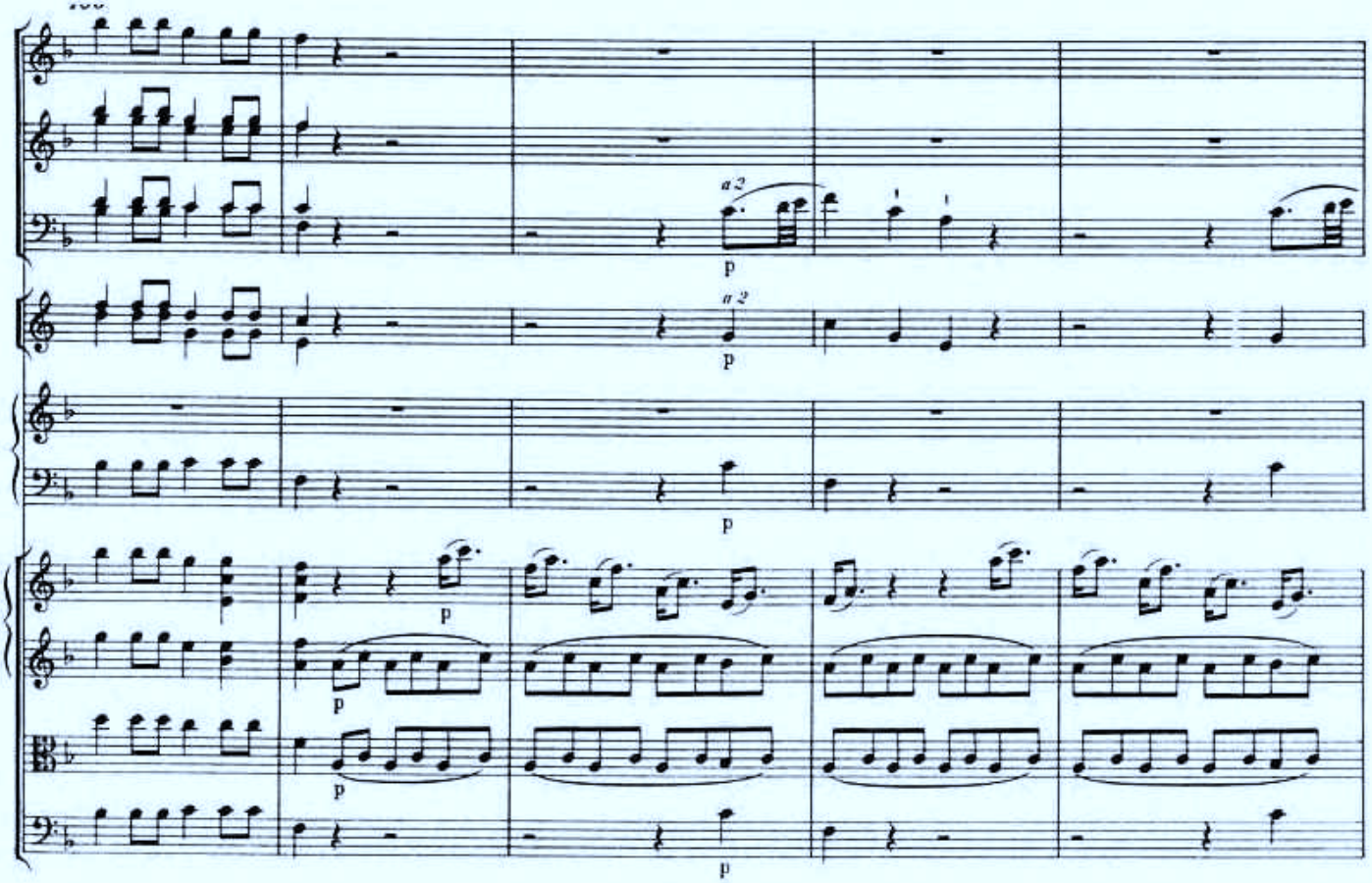
Cadenza

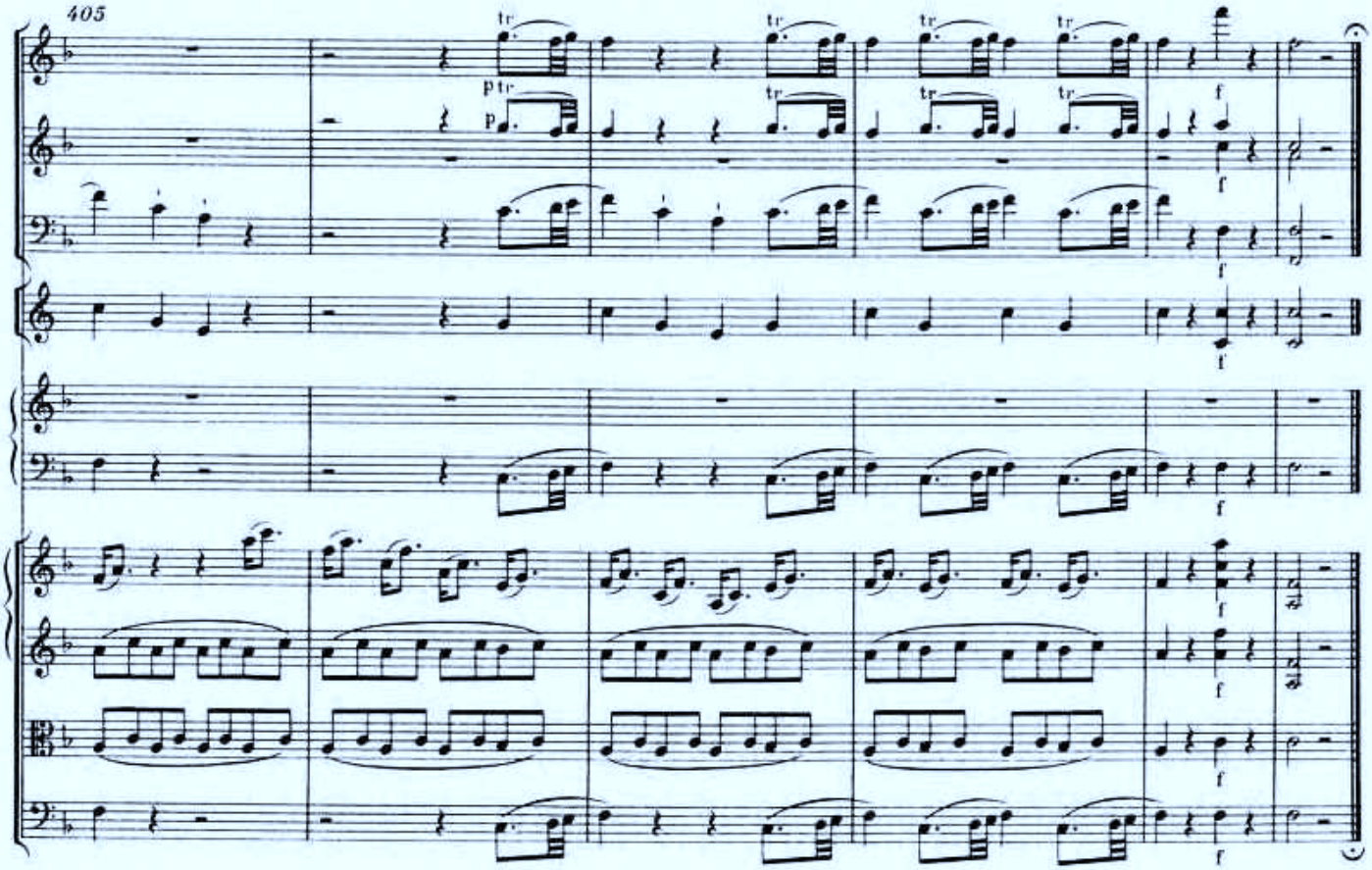


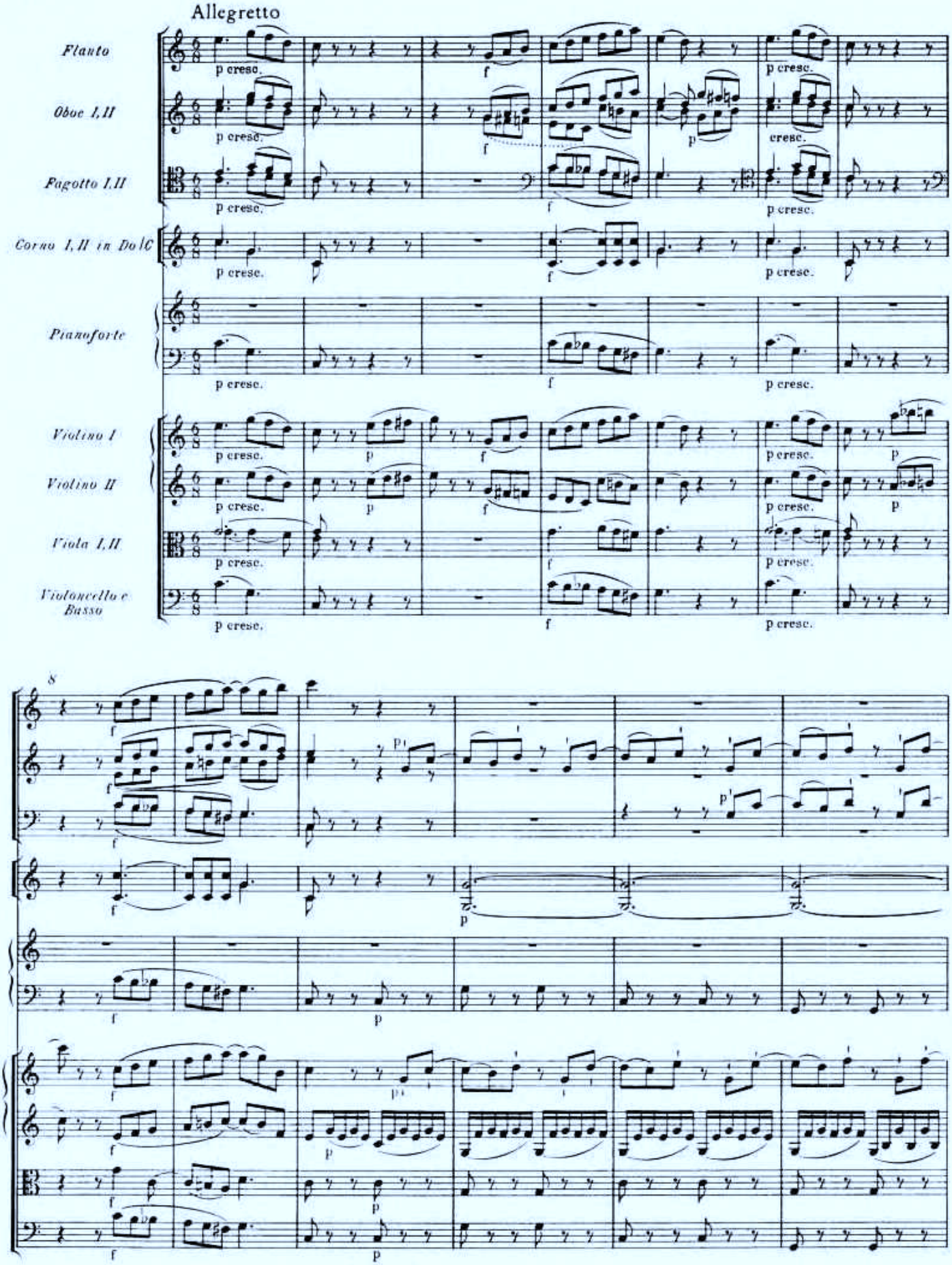
*) Zur Notierung des Kadenztaktes vgl. Krit. Bericht.

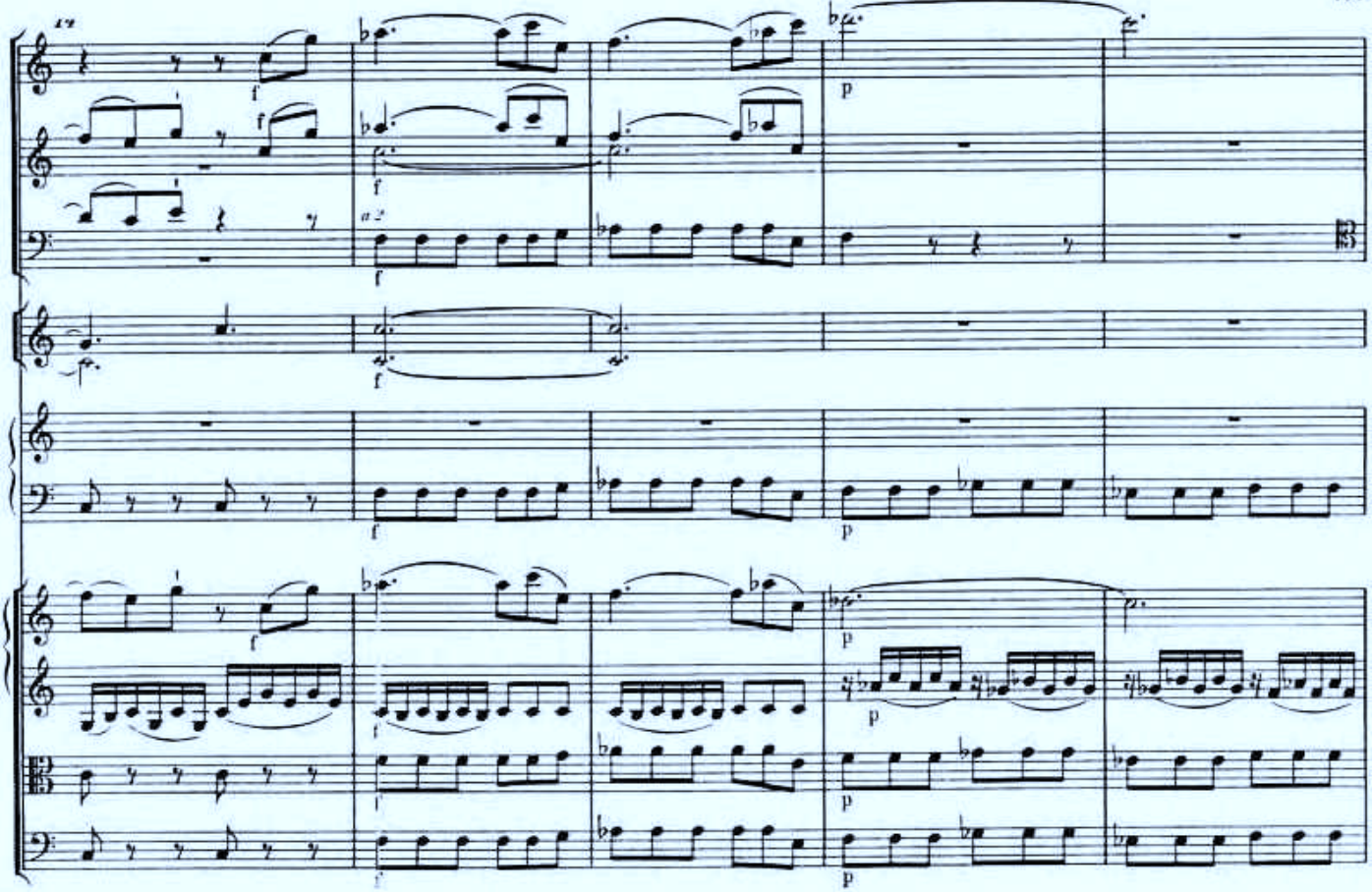

[18]
[22]
[26]
tr
23
[29]
[33]

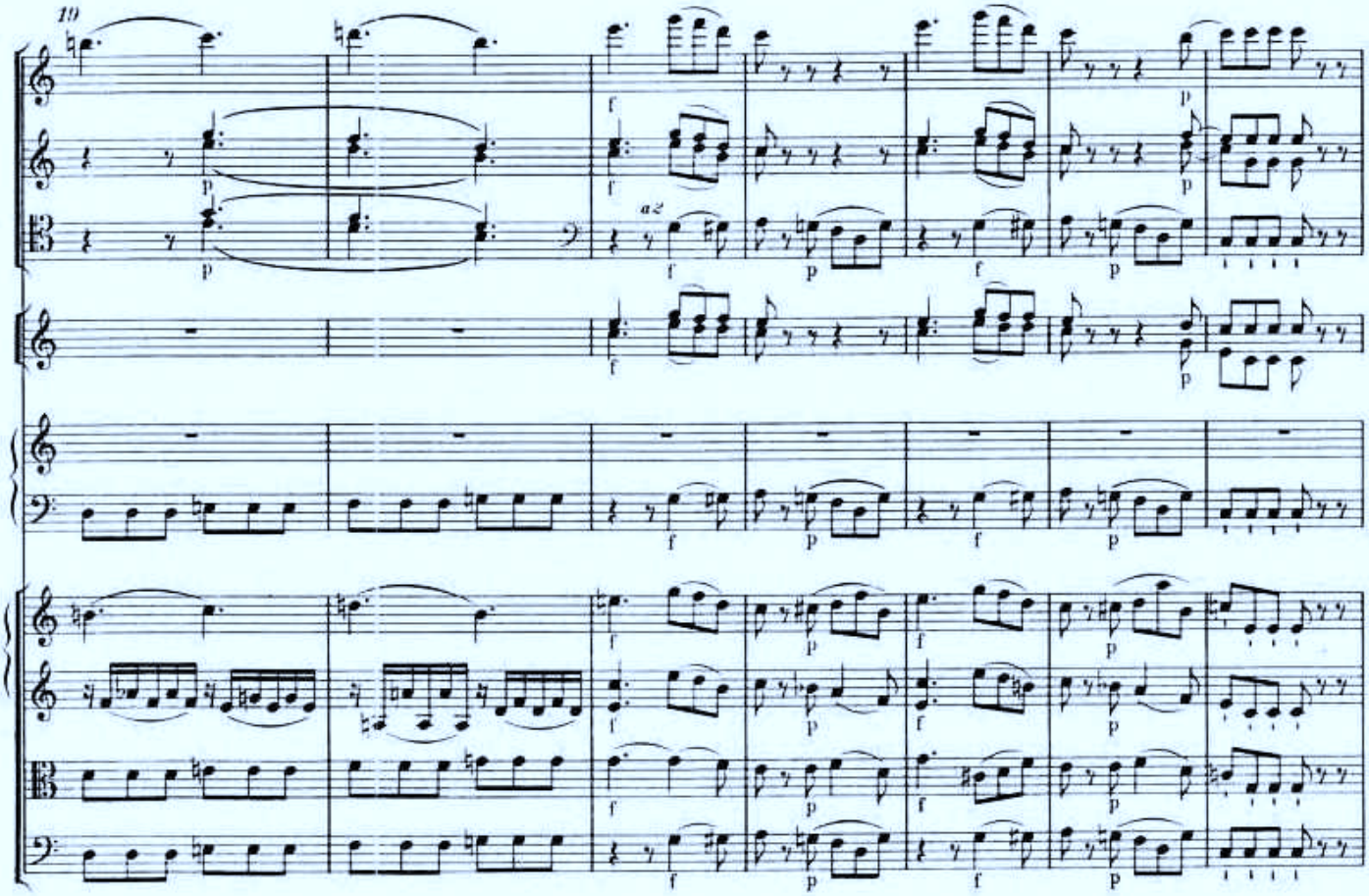

393
Ob. I, II

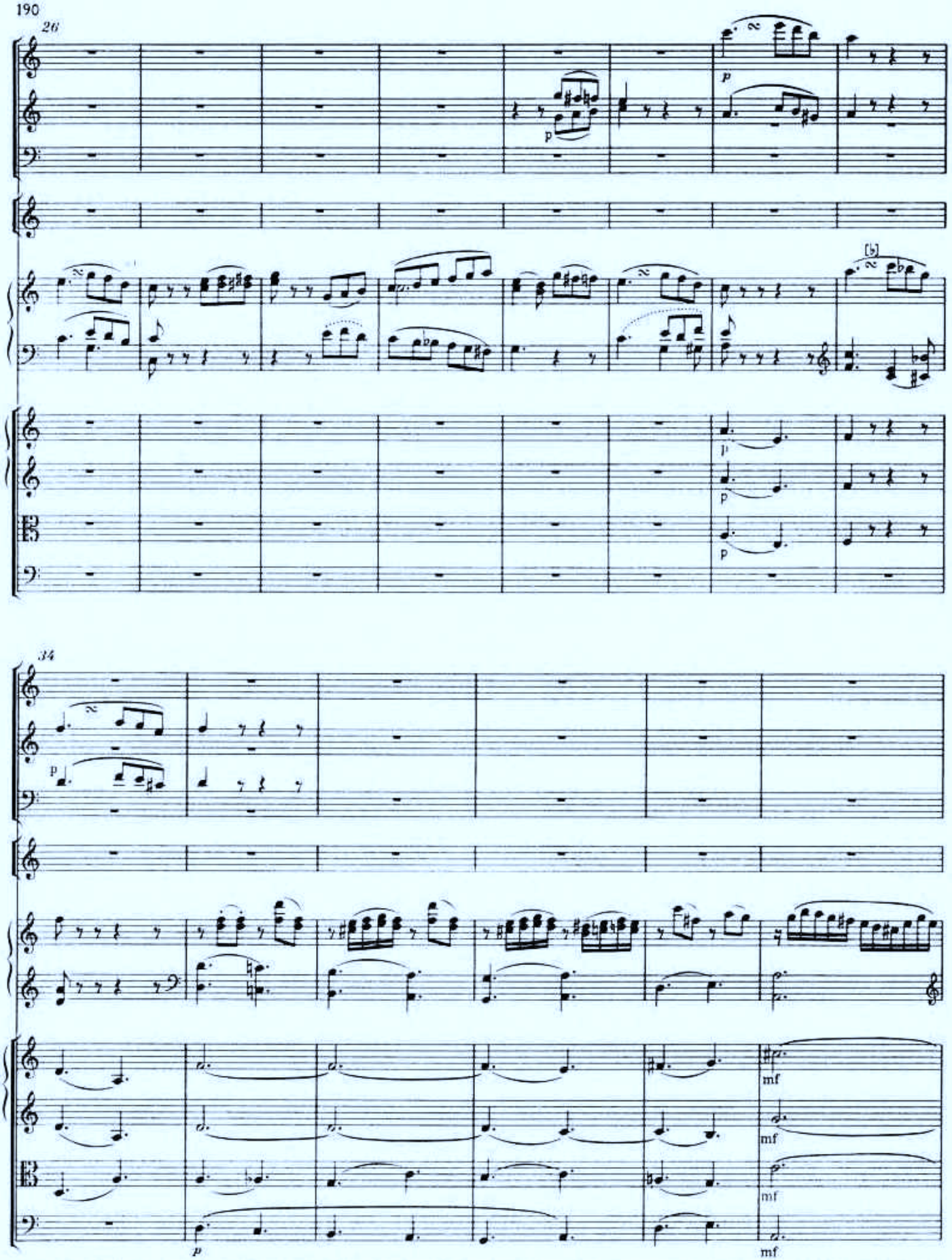

a 2
p
a 2
p
p
p
p
p
p


405
tr
p tr
f
f
f
f
f
f
f

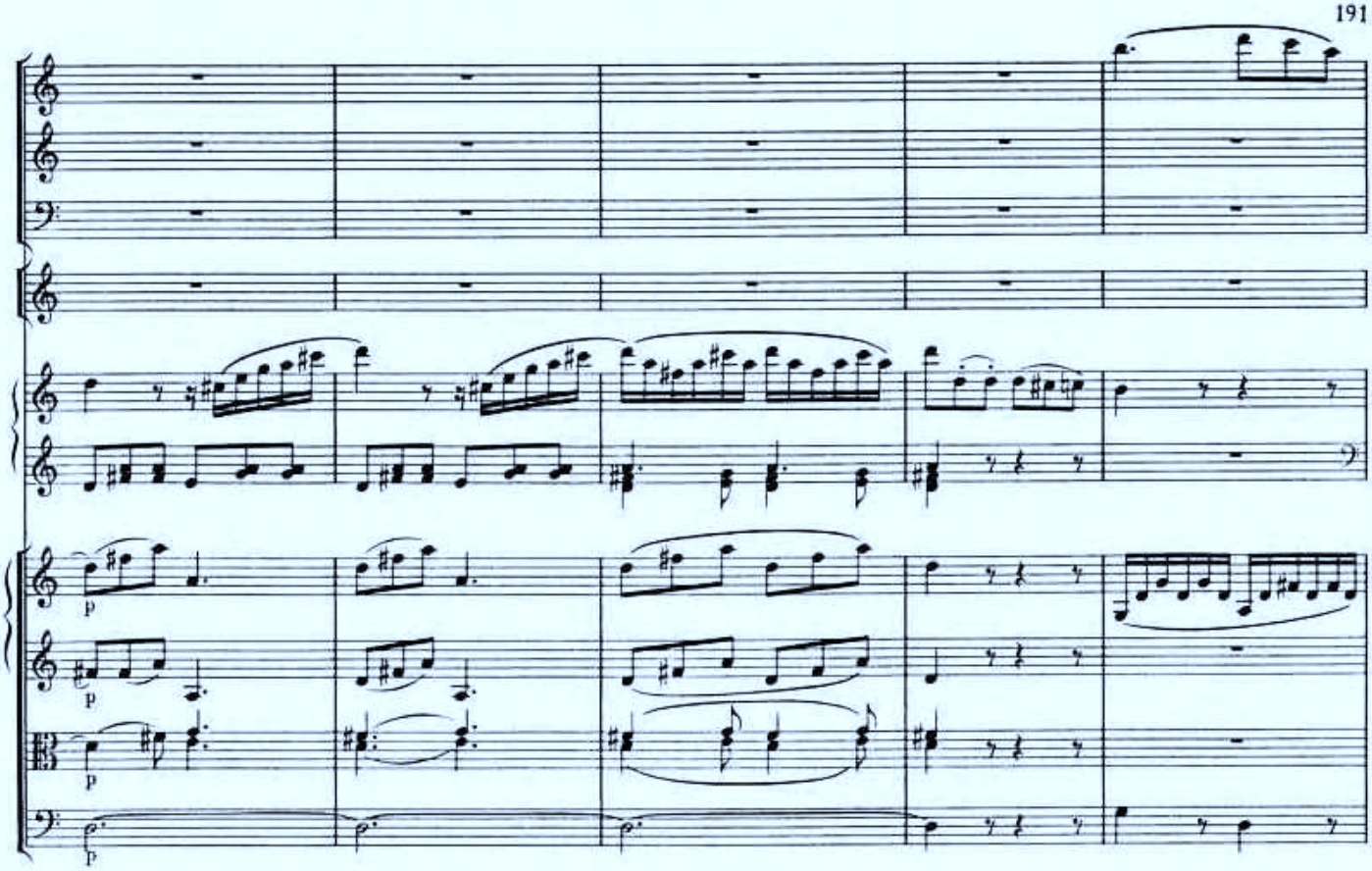

Allegretto
Flauto
Oboe I, II
Fagotto I, II
Corno I, II in Do/C
Pianoforte
Violino I
Violino II
Viola I, II
Violoncello e Basso
p cresc.
f
p
8

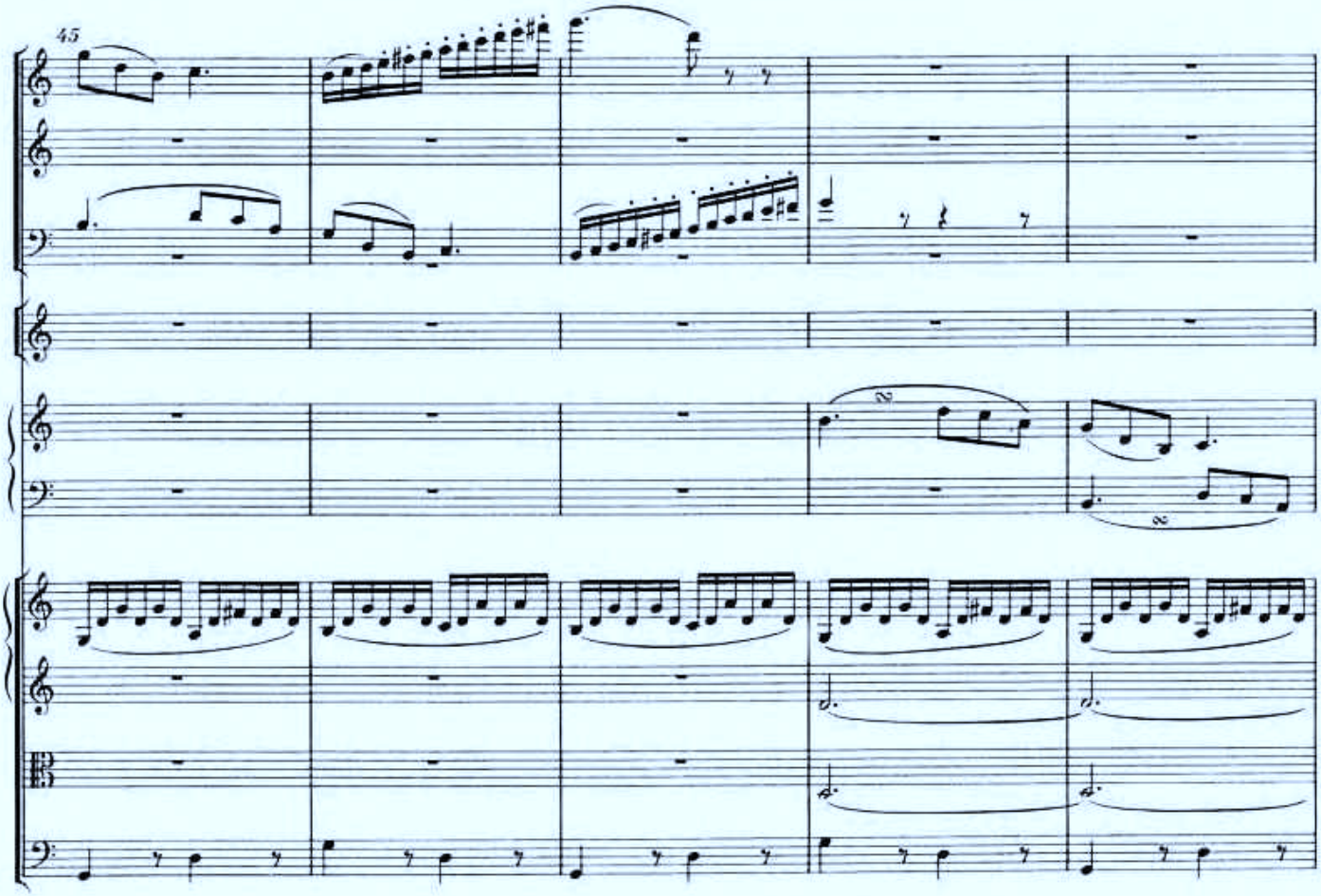


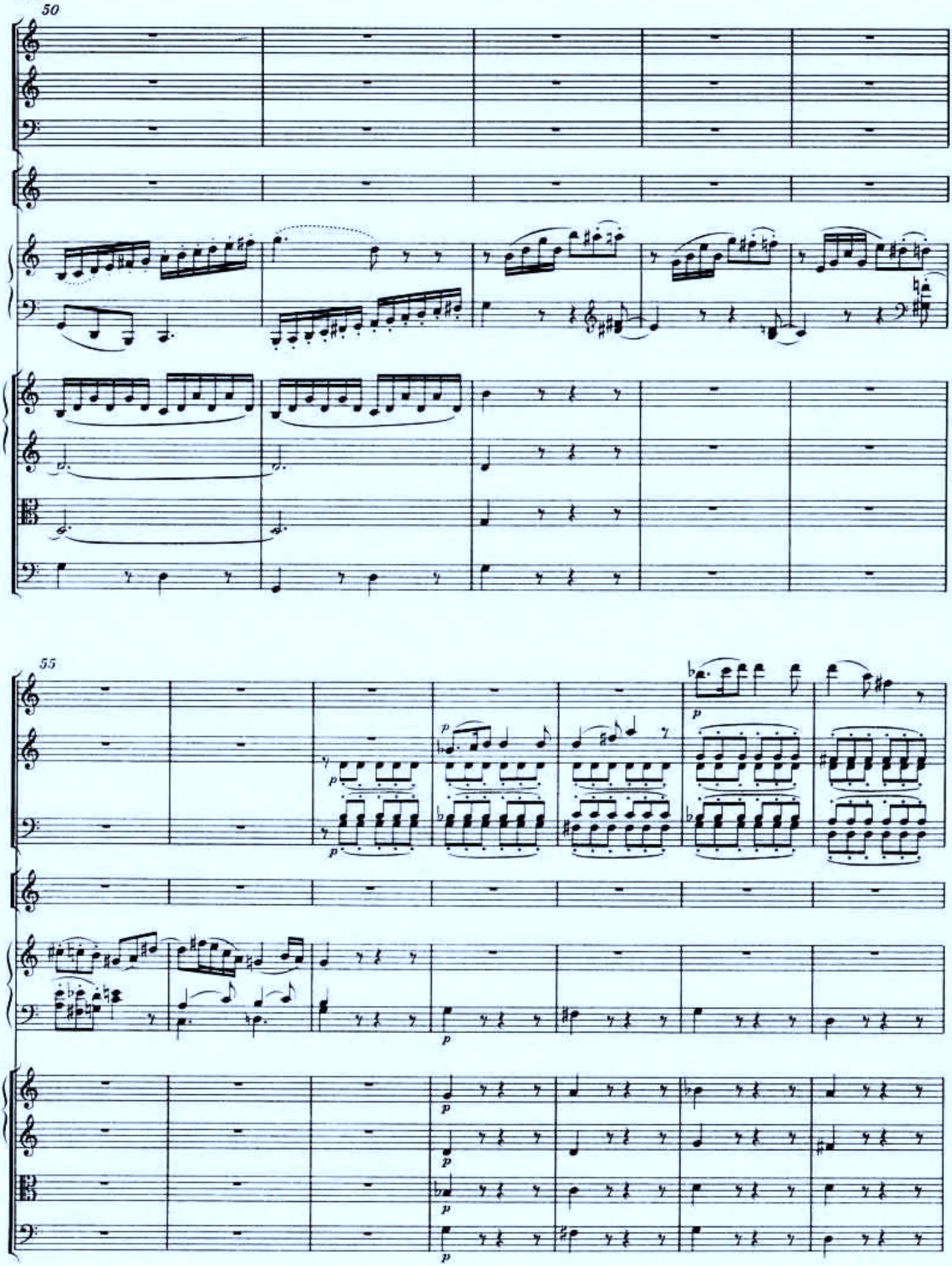


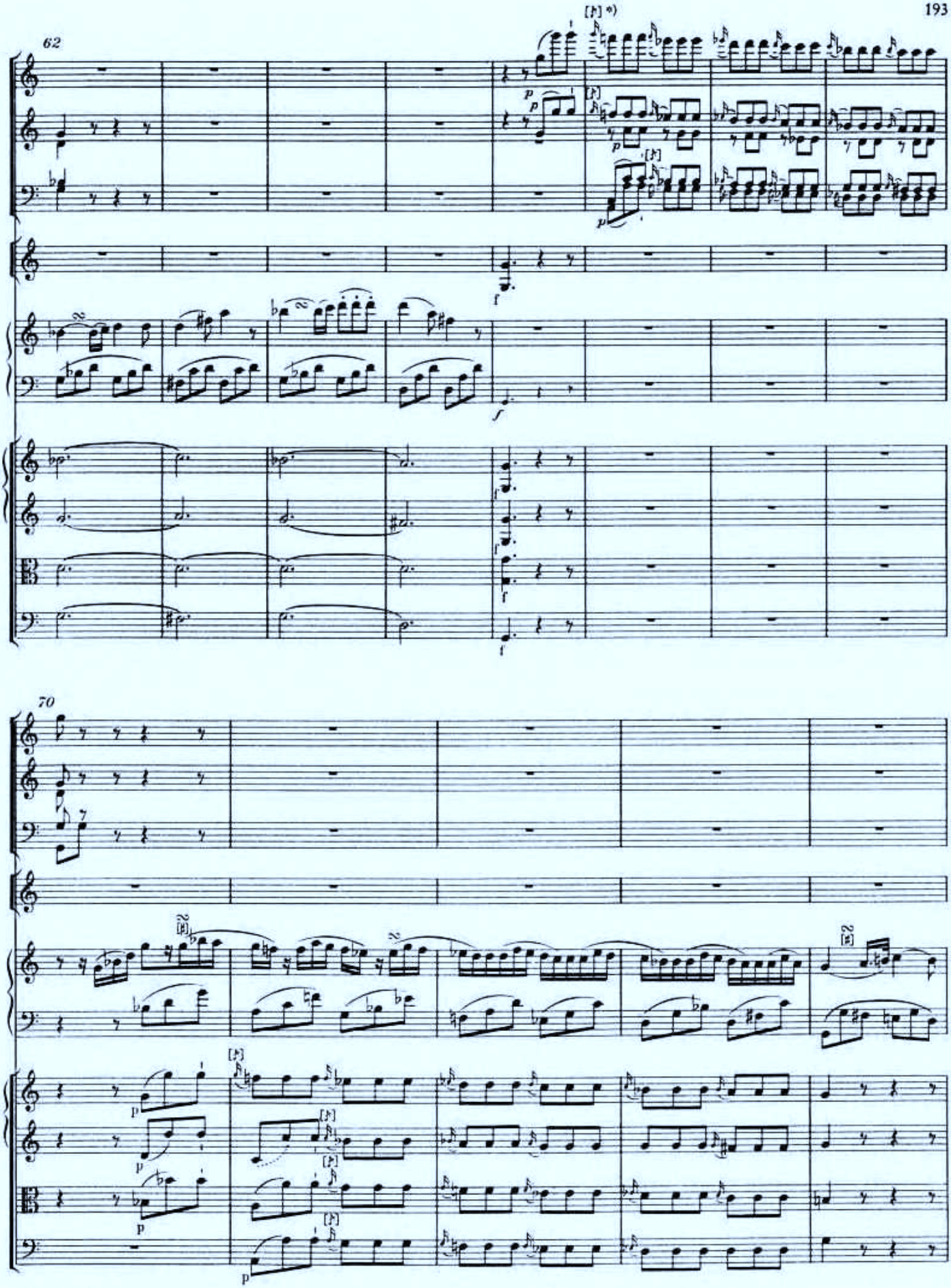


*) Zur Artikulation der Figur hier (T. 26, Klavier) und im folgenden (bis T. 110) in den in Frage kommenden Instrumenten vgl. Vorwort, S. XVII, und Krit. Bericht.

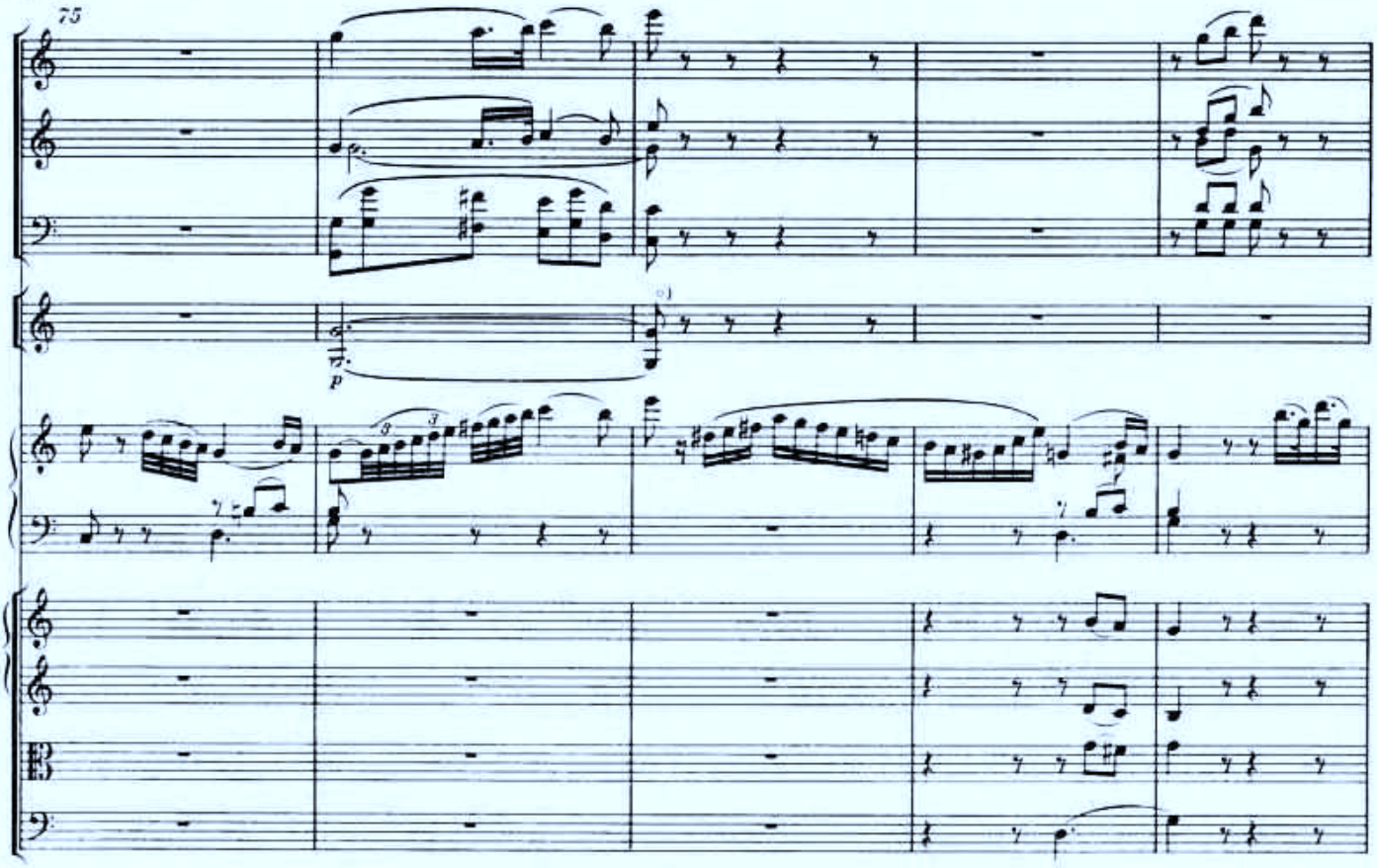

p
p
p
p

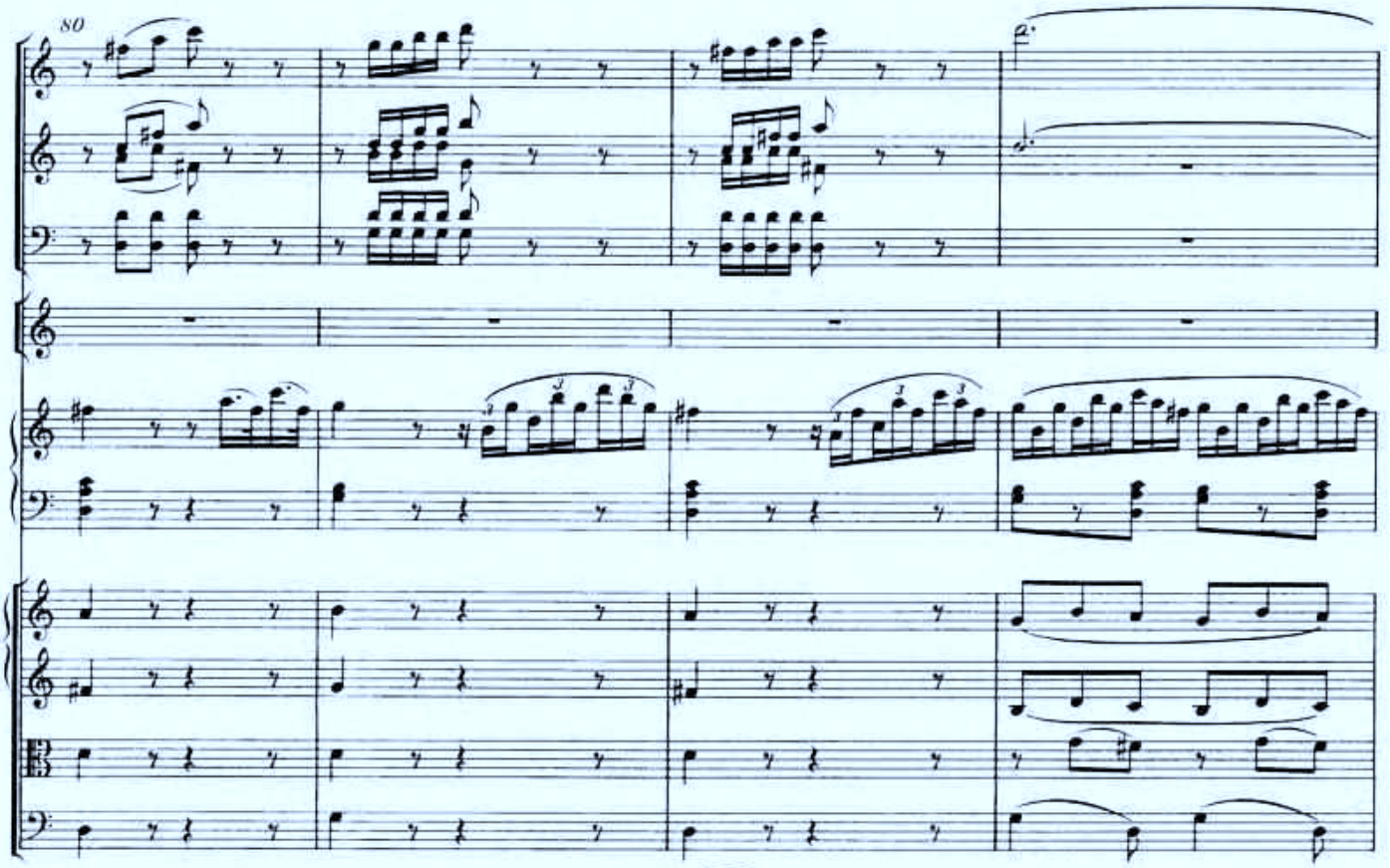

45


50
55

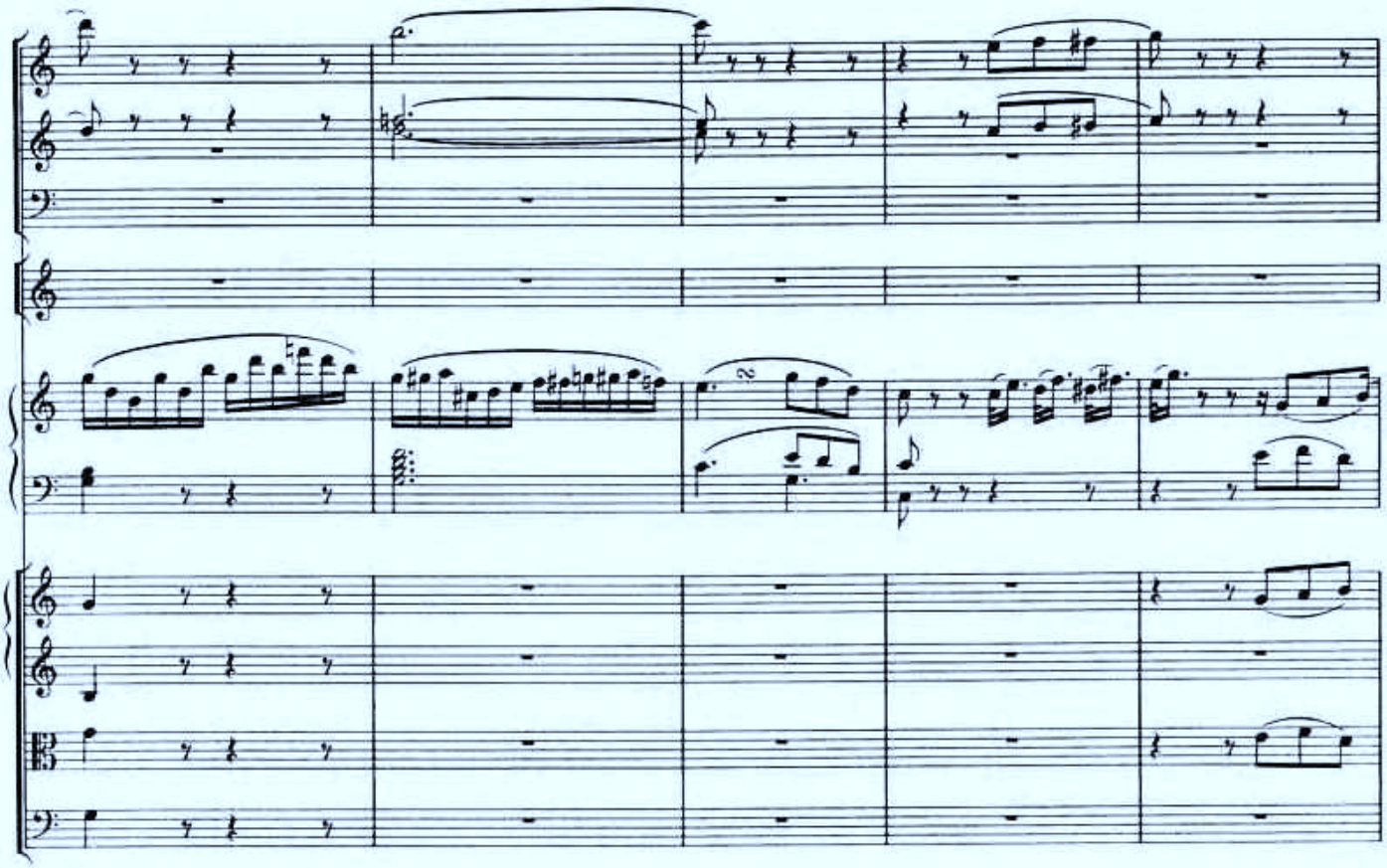


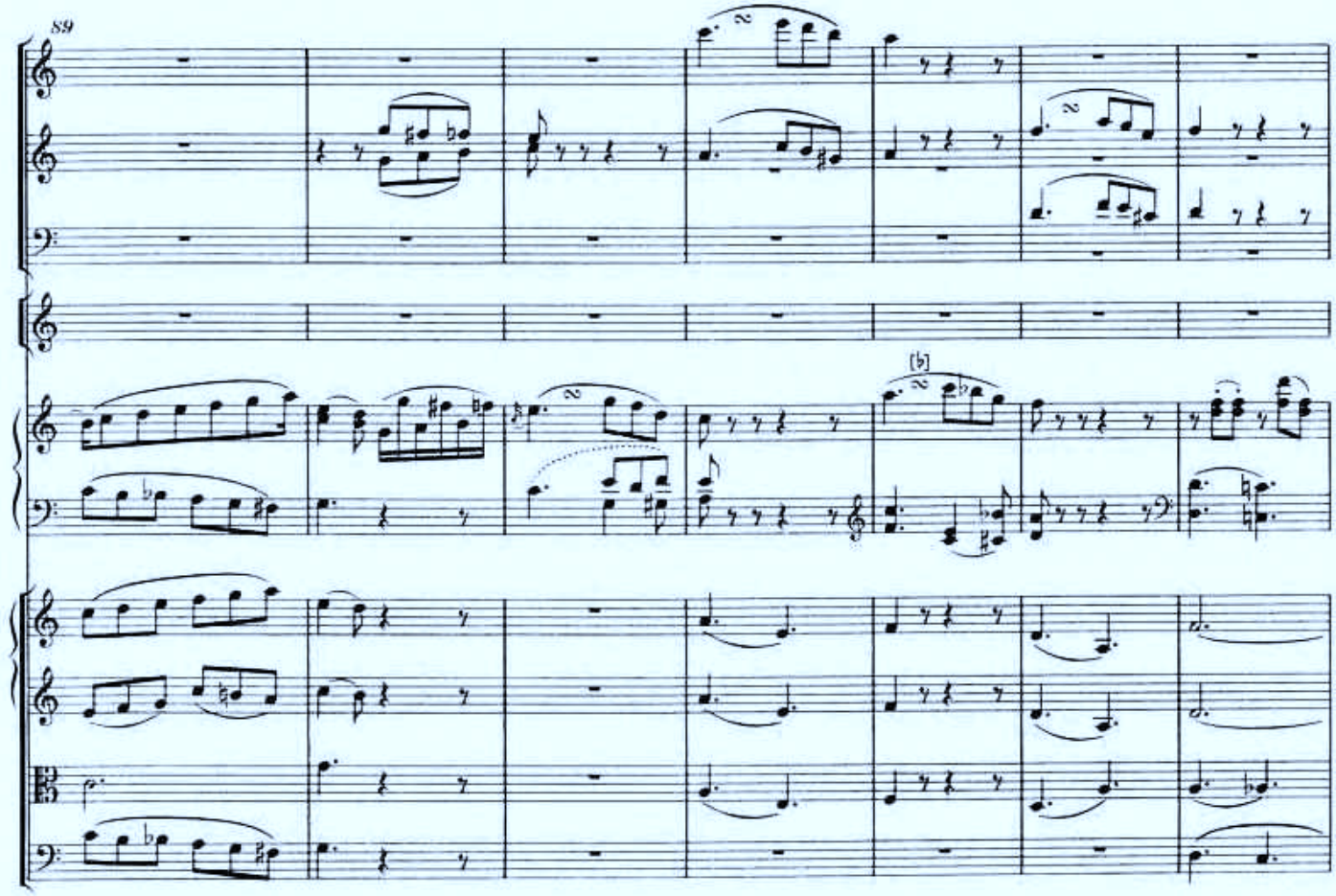
*) Zur Ausführung der Vorschläge in T. 67—73 und entsprechend in T. 126—132 vgl. Vorwort, S. XVII.

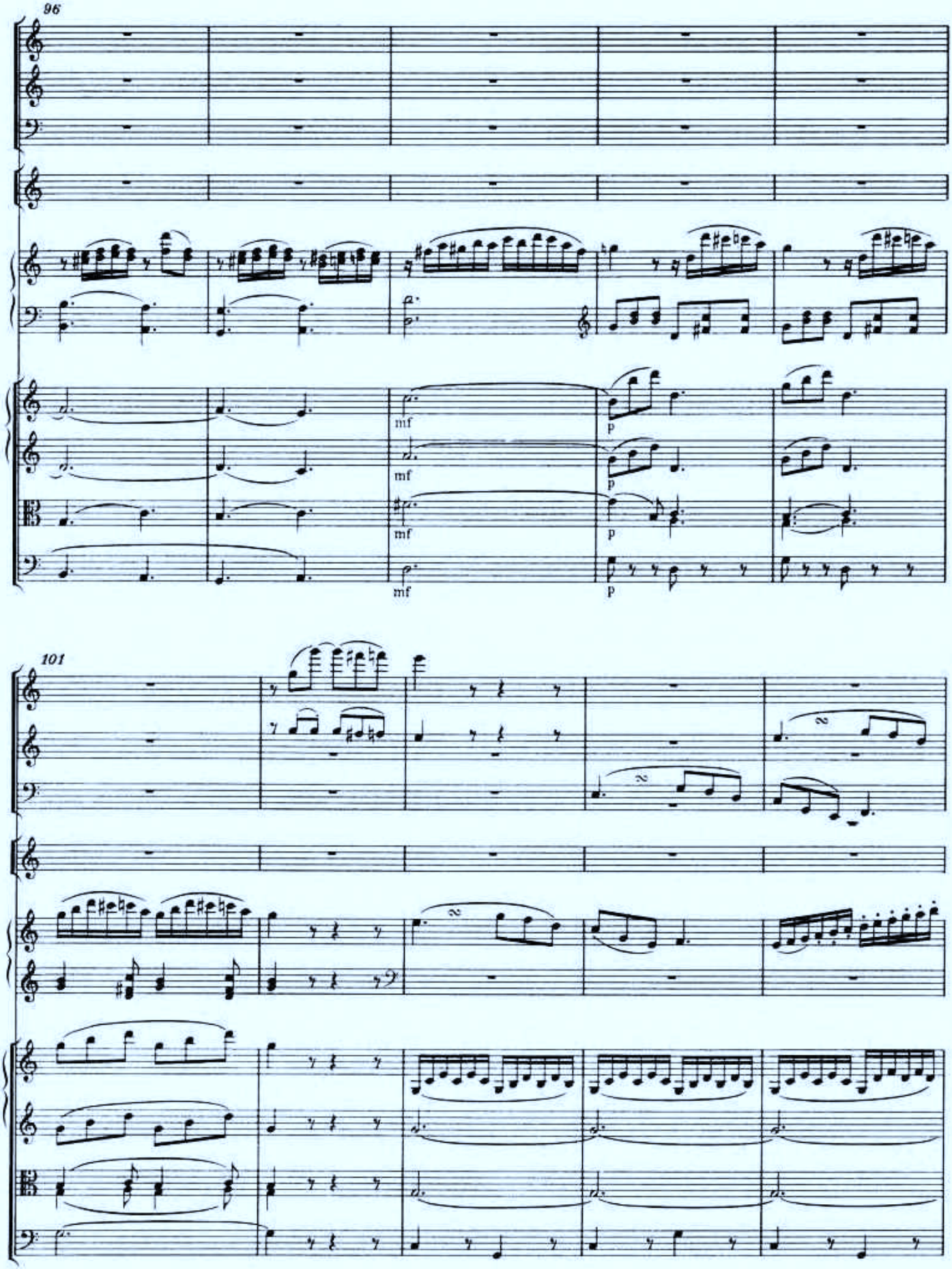


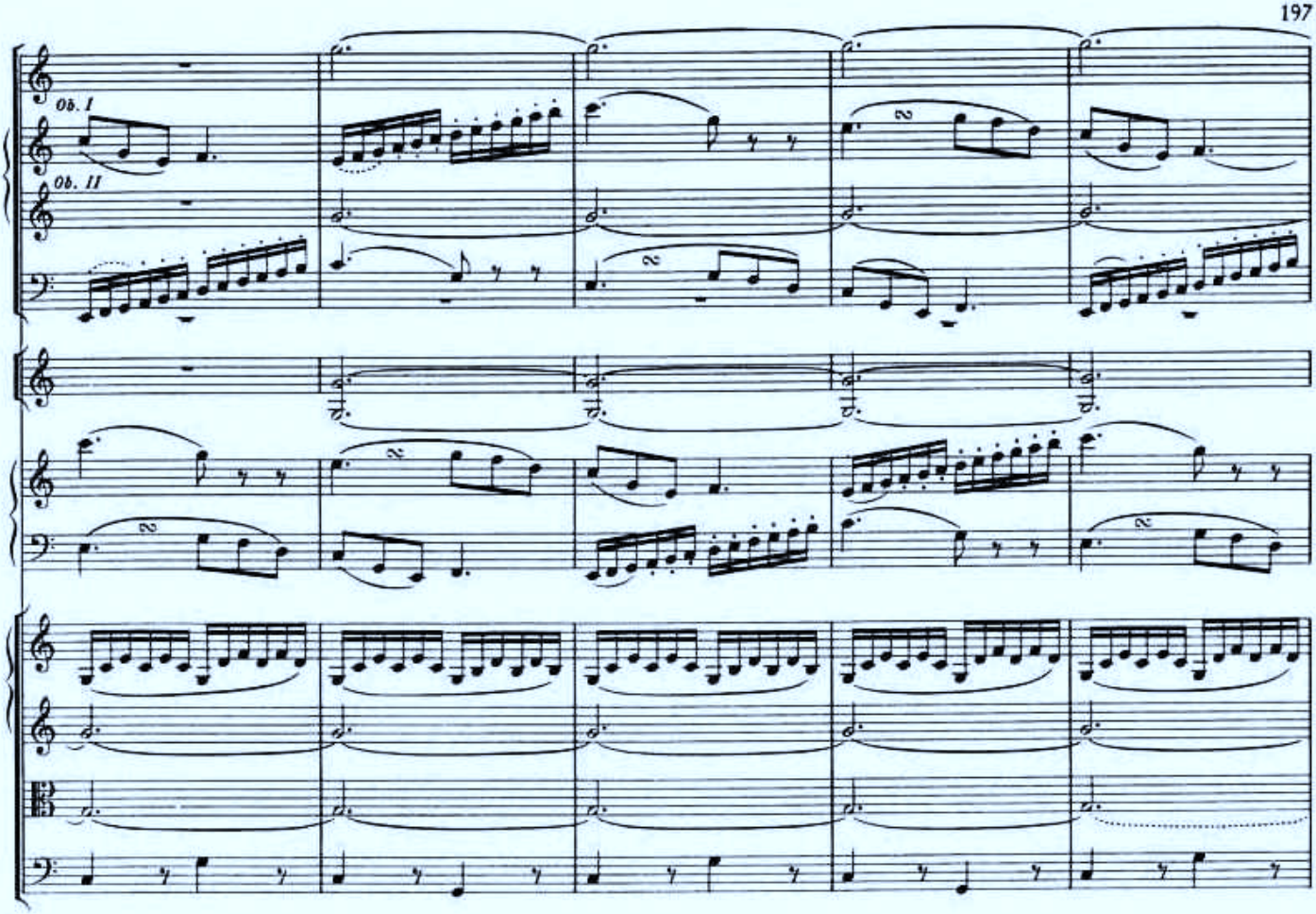


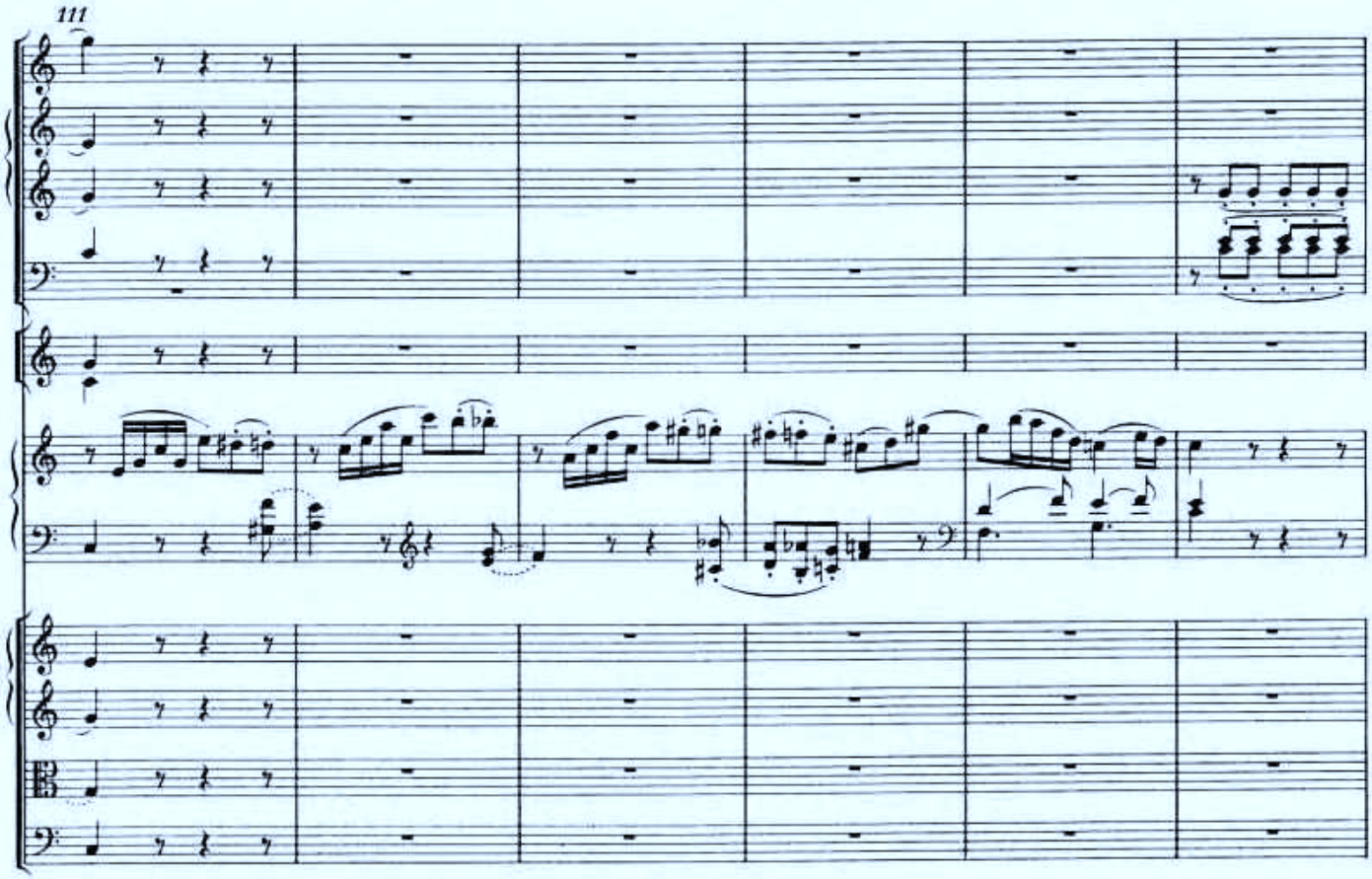
*) Ossia für Horn I, II in T. 76–77 entsprechend Parallelstelle T. 135–136: : vgl. Vorwort, S. XVII.

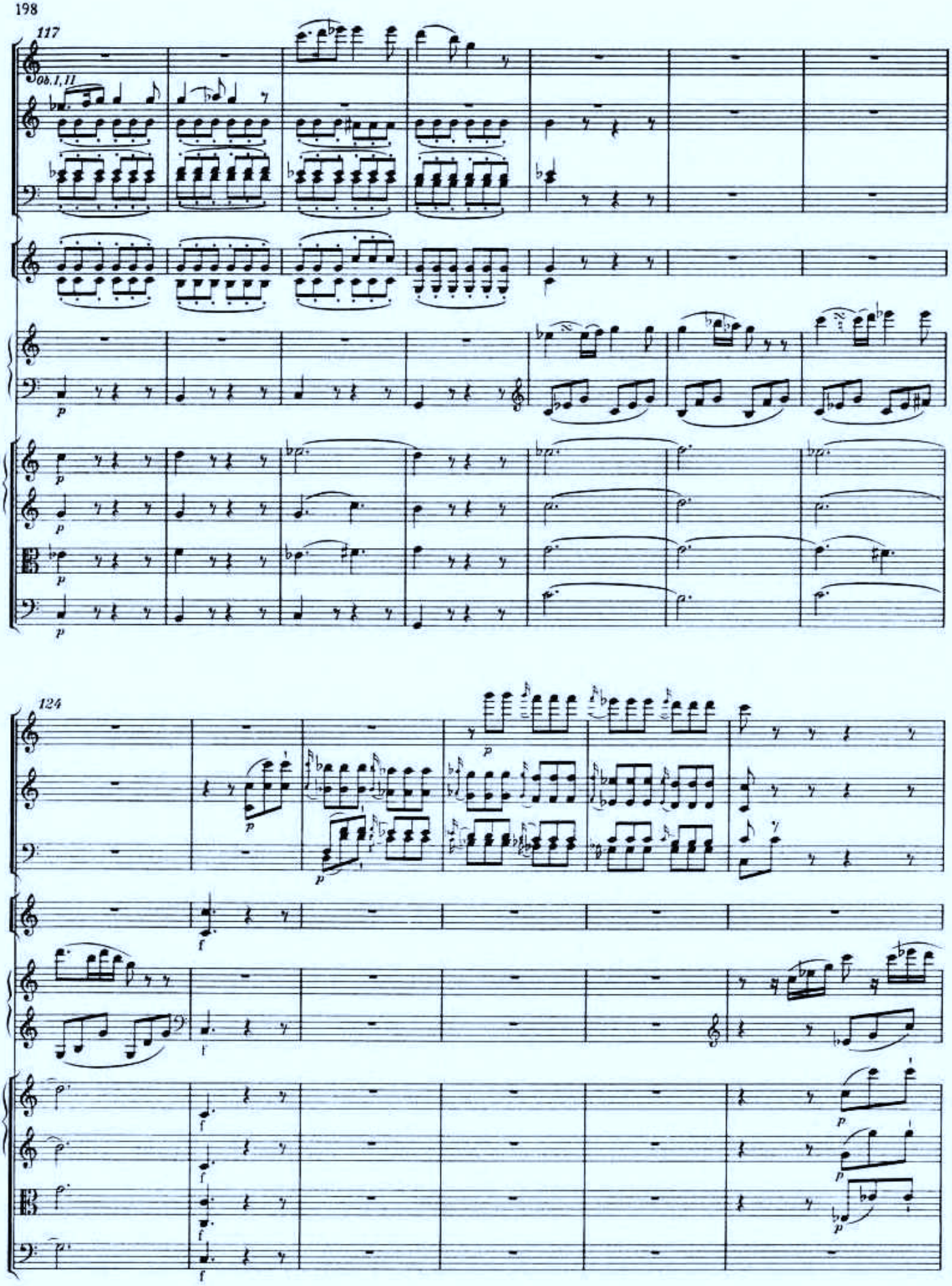


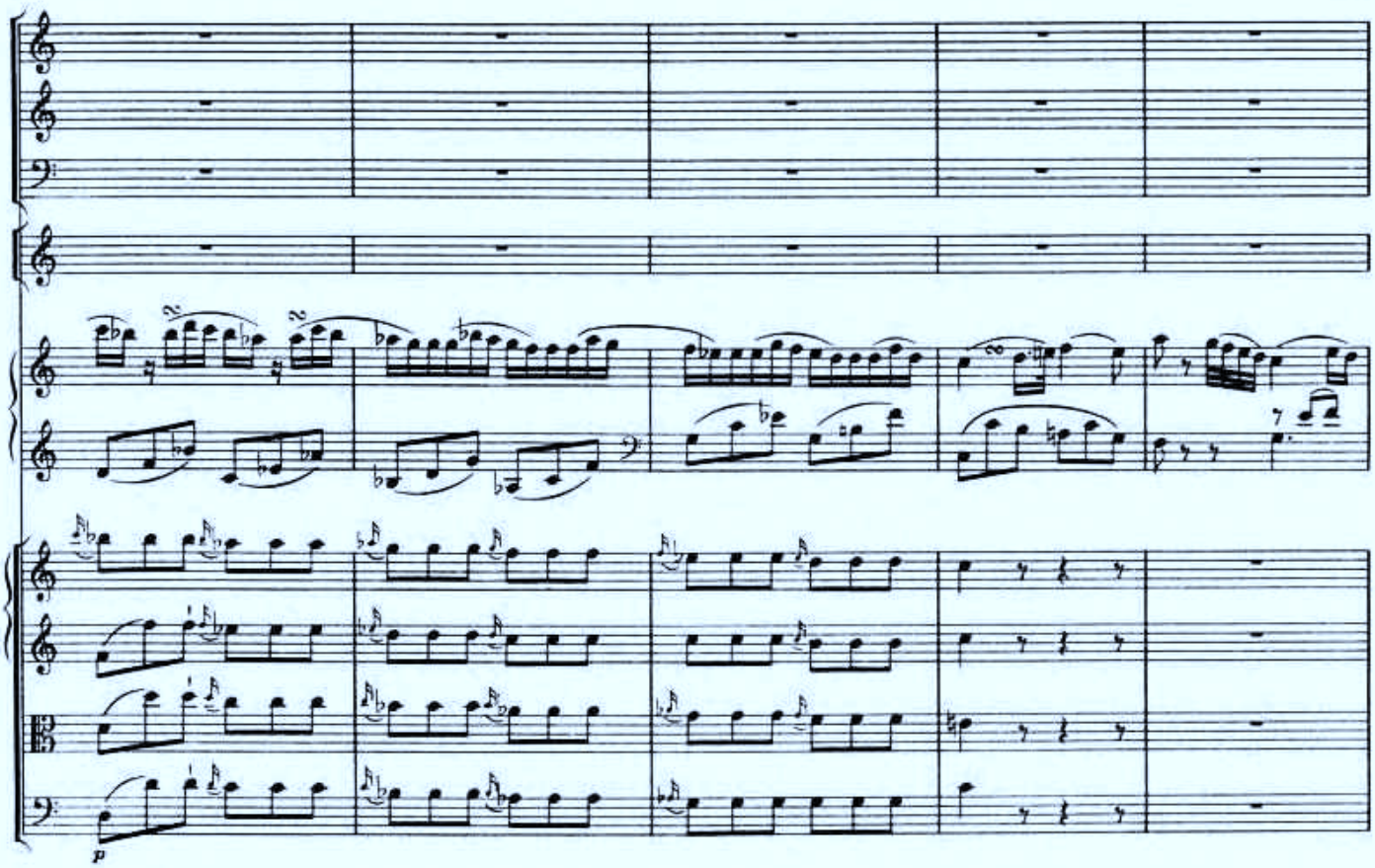

89

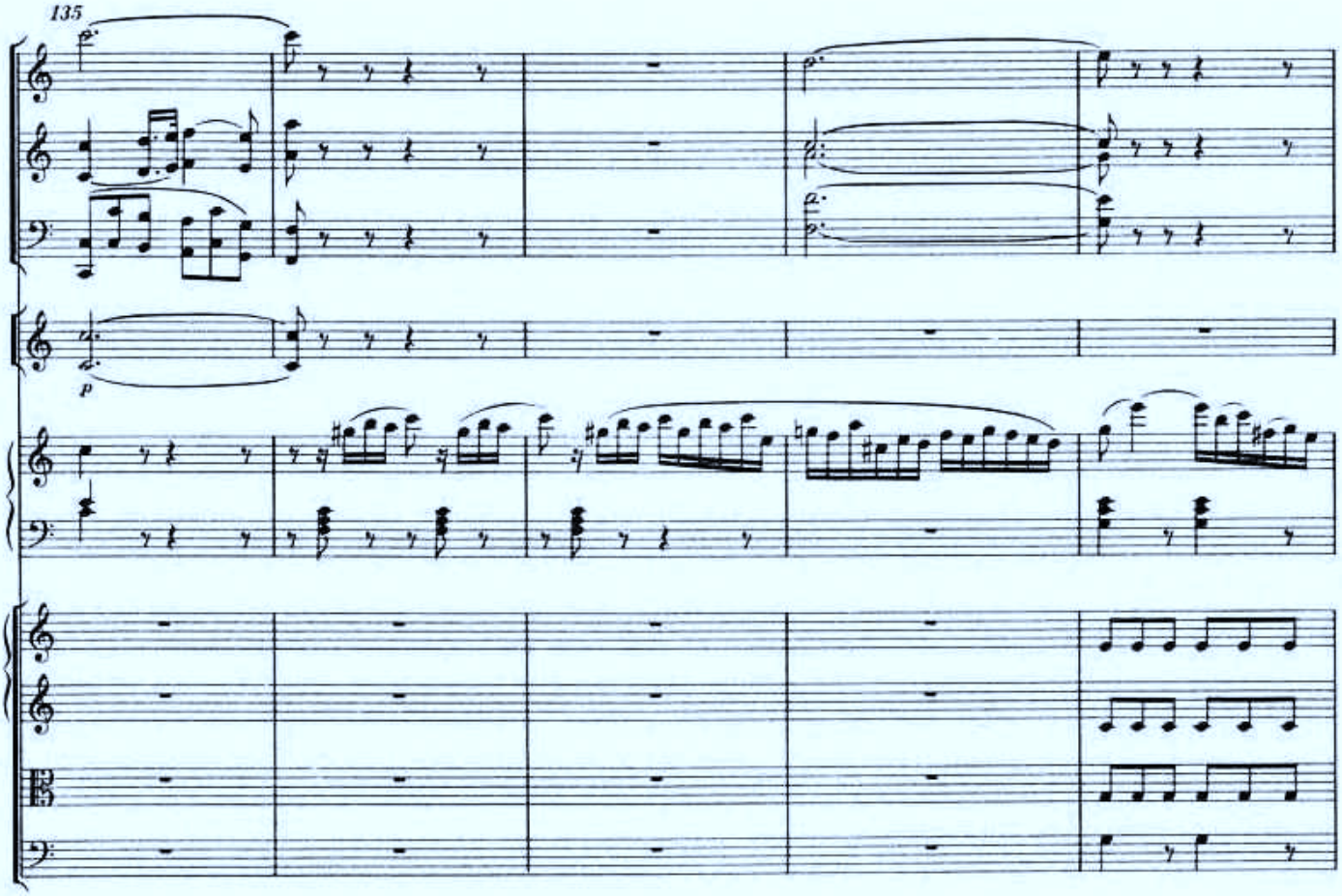

96
mf
mf
mf
mf
p
p
p
101

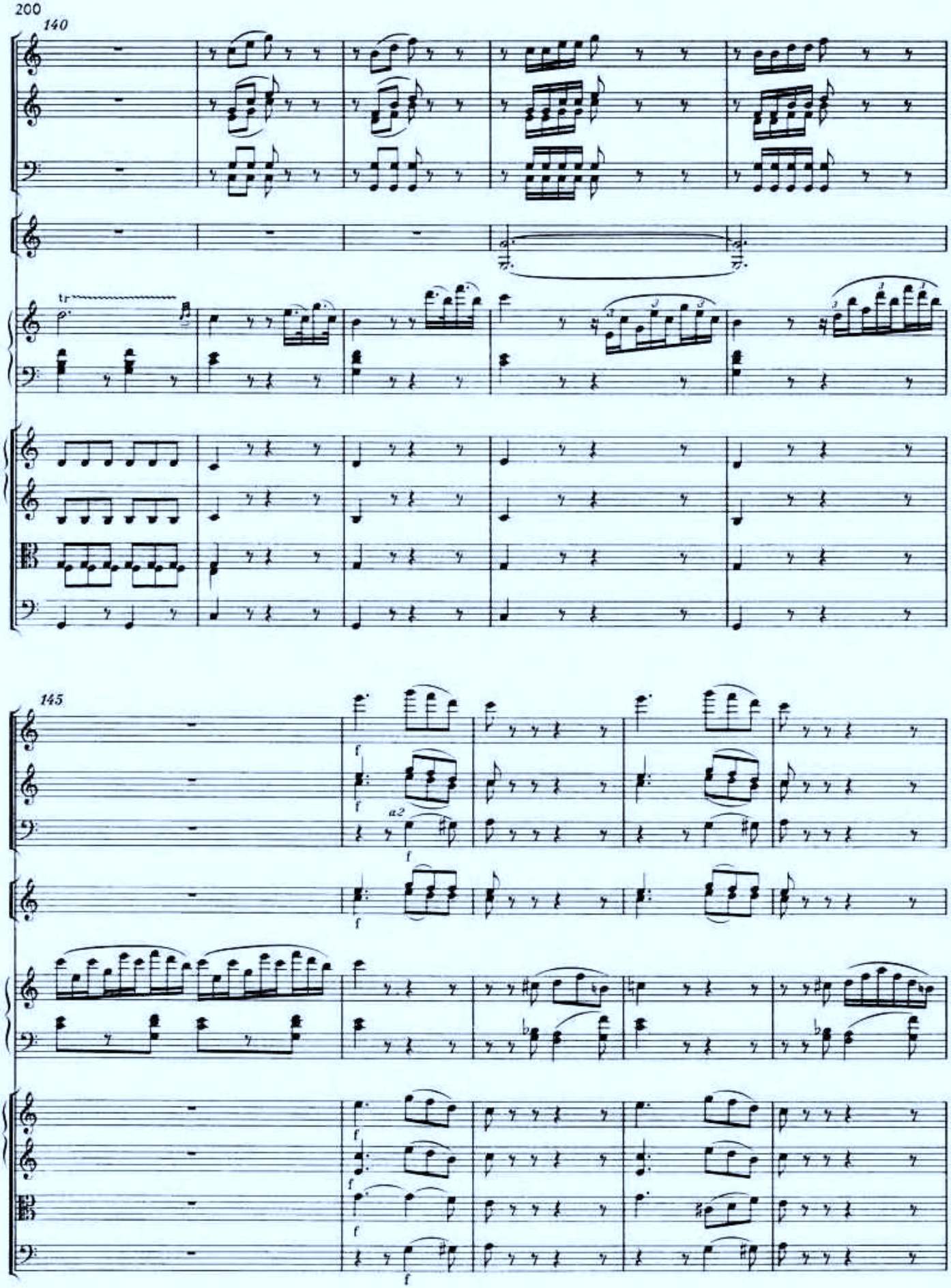

Ob. I
Ob. II

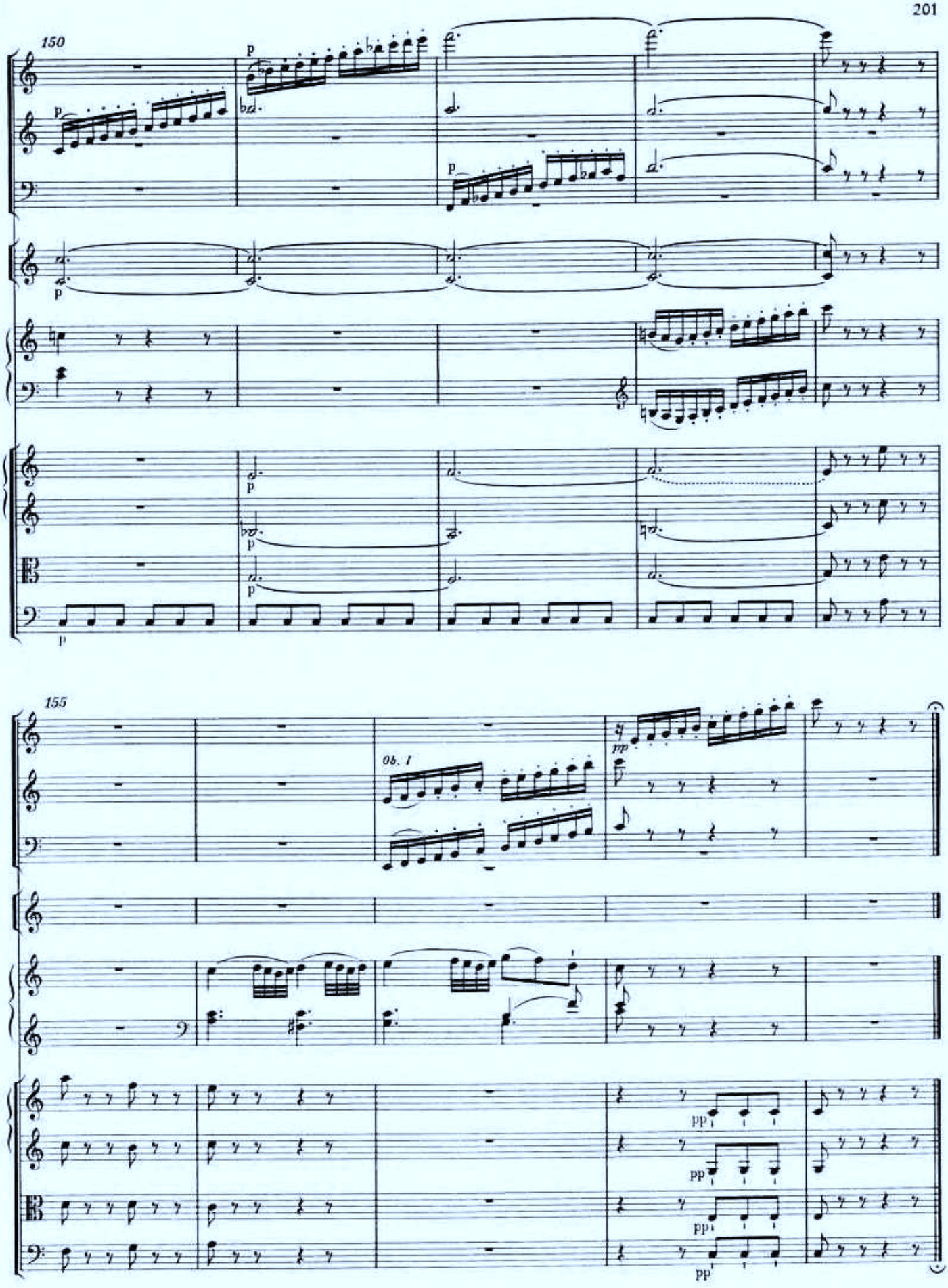

111

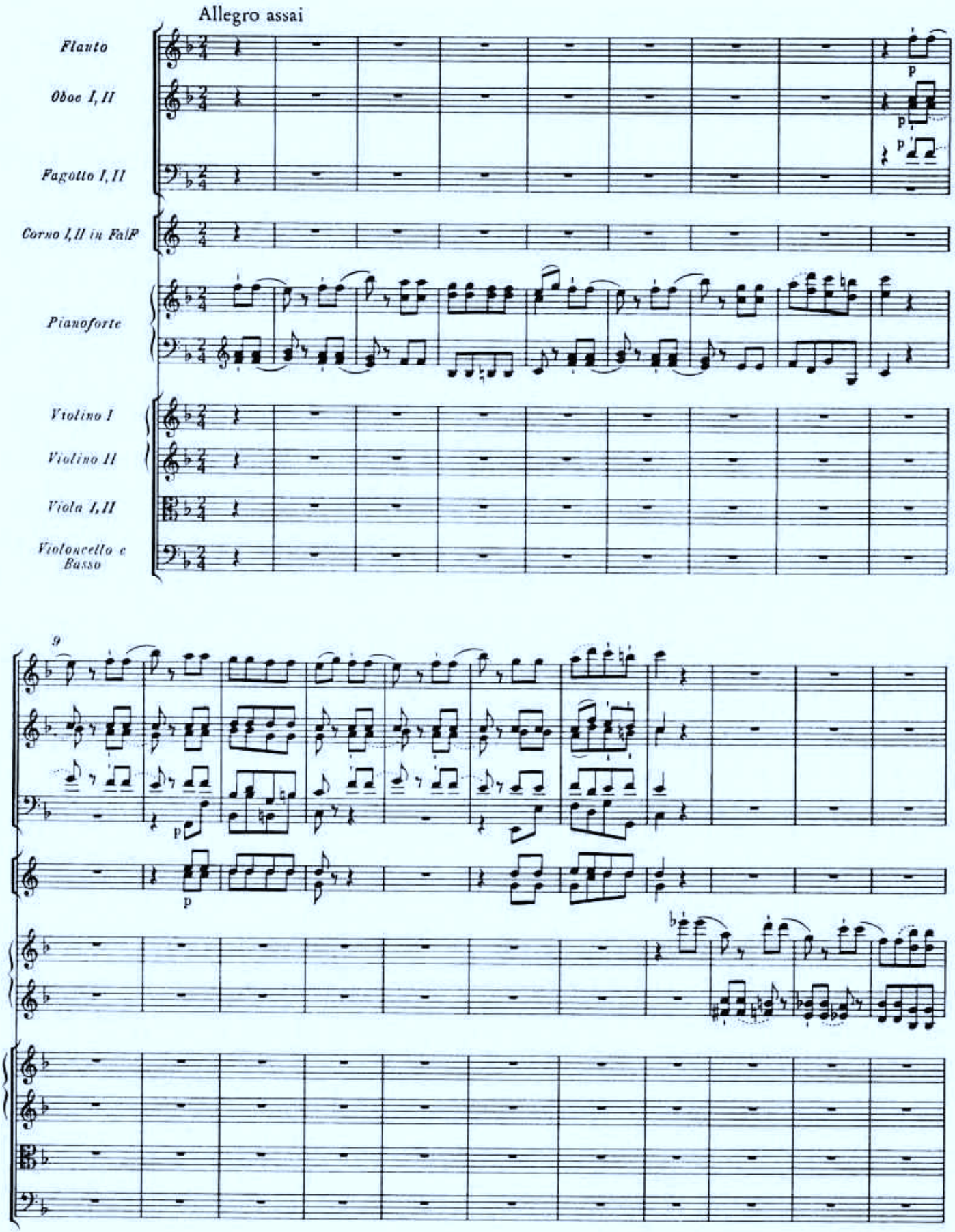

117
Ob. I, II
124

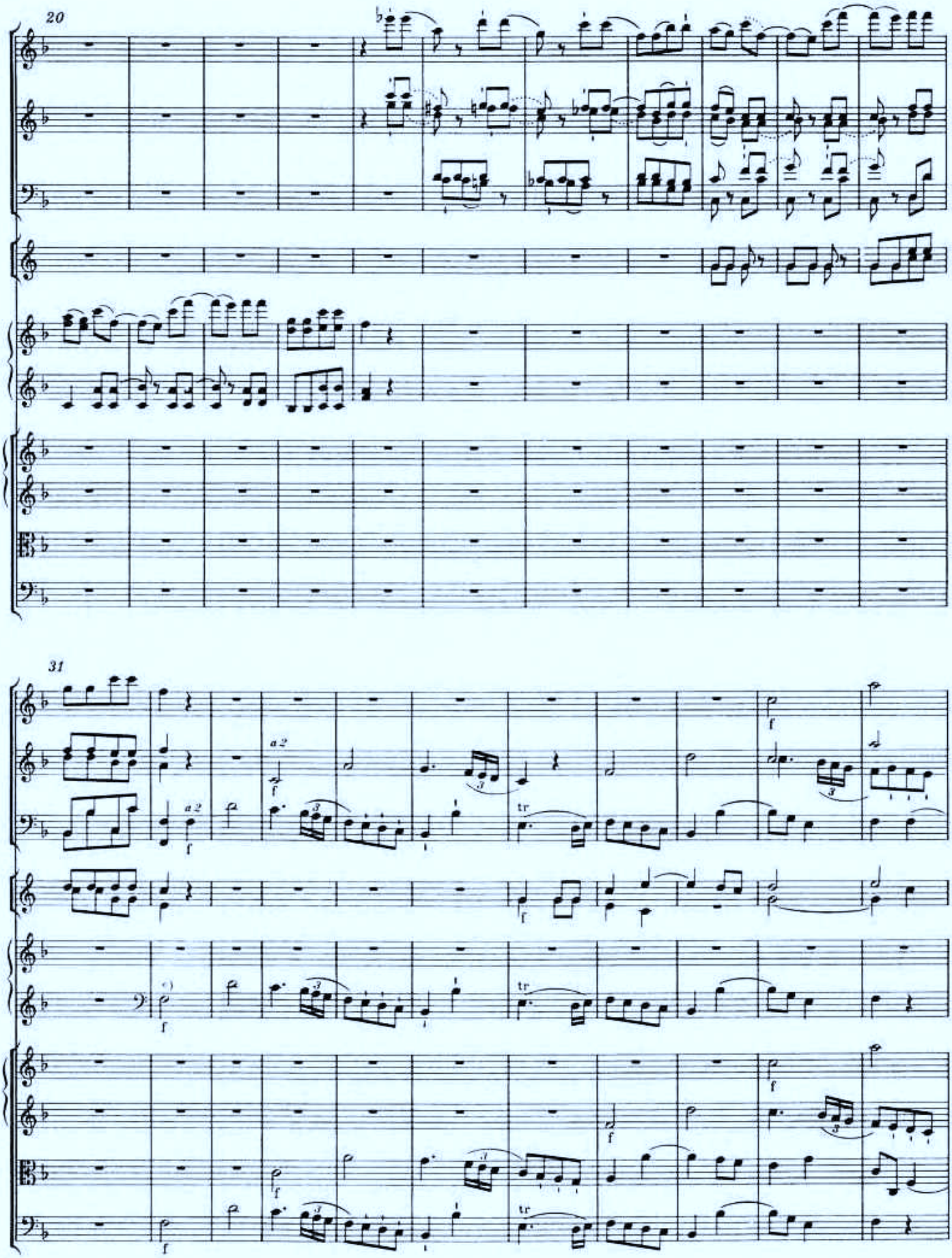

p


135
p

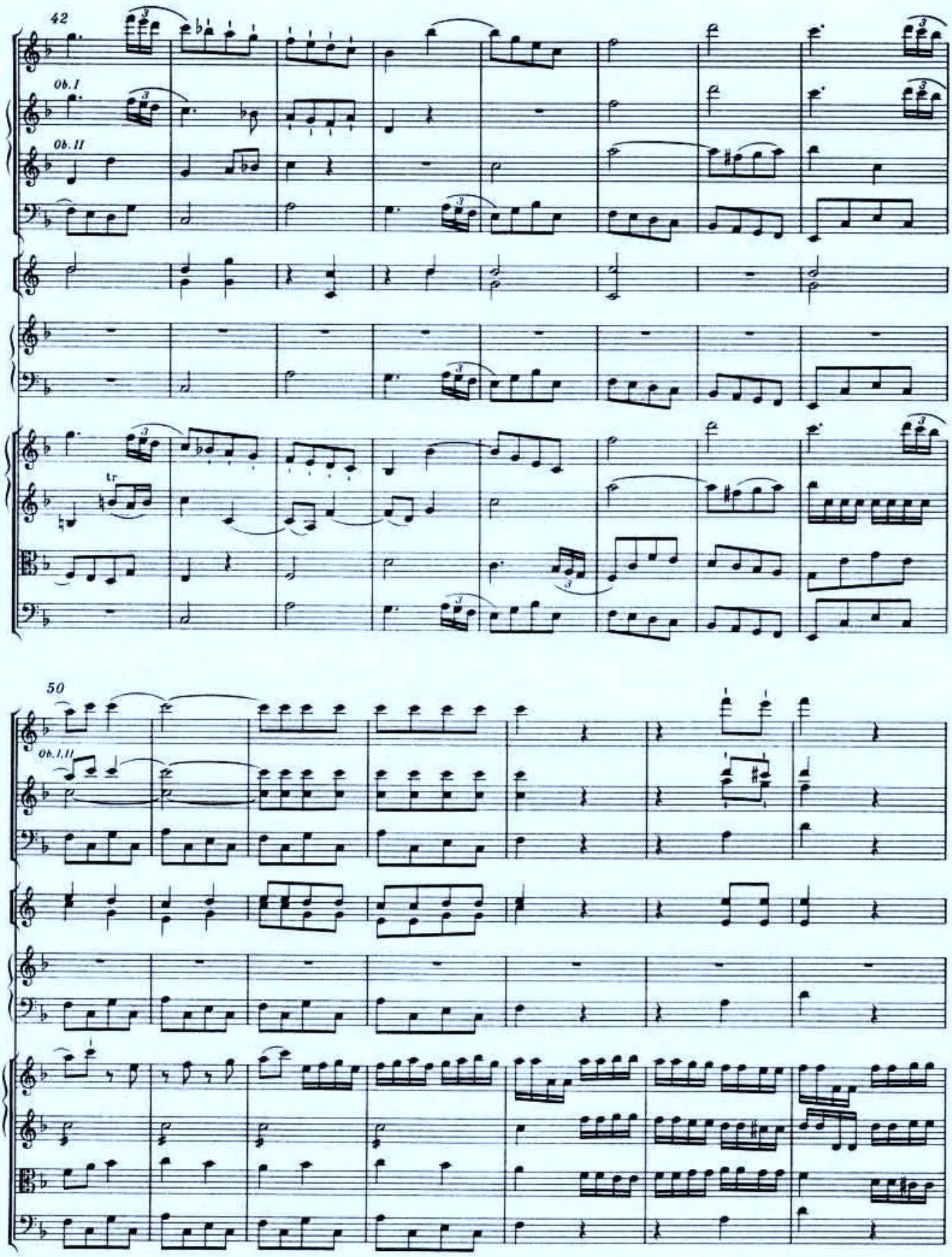

140
tr
145
a2

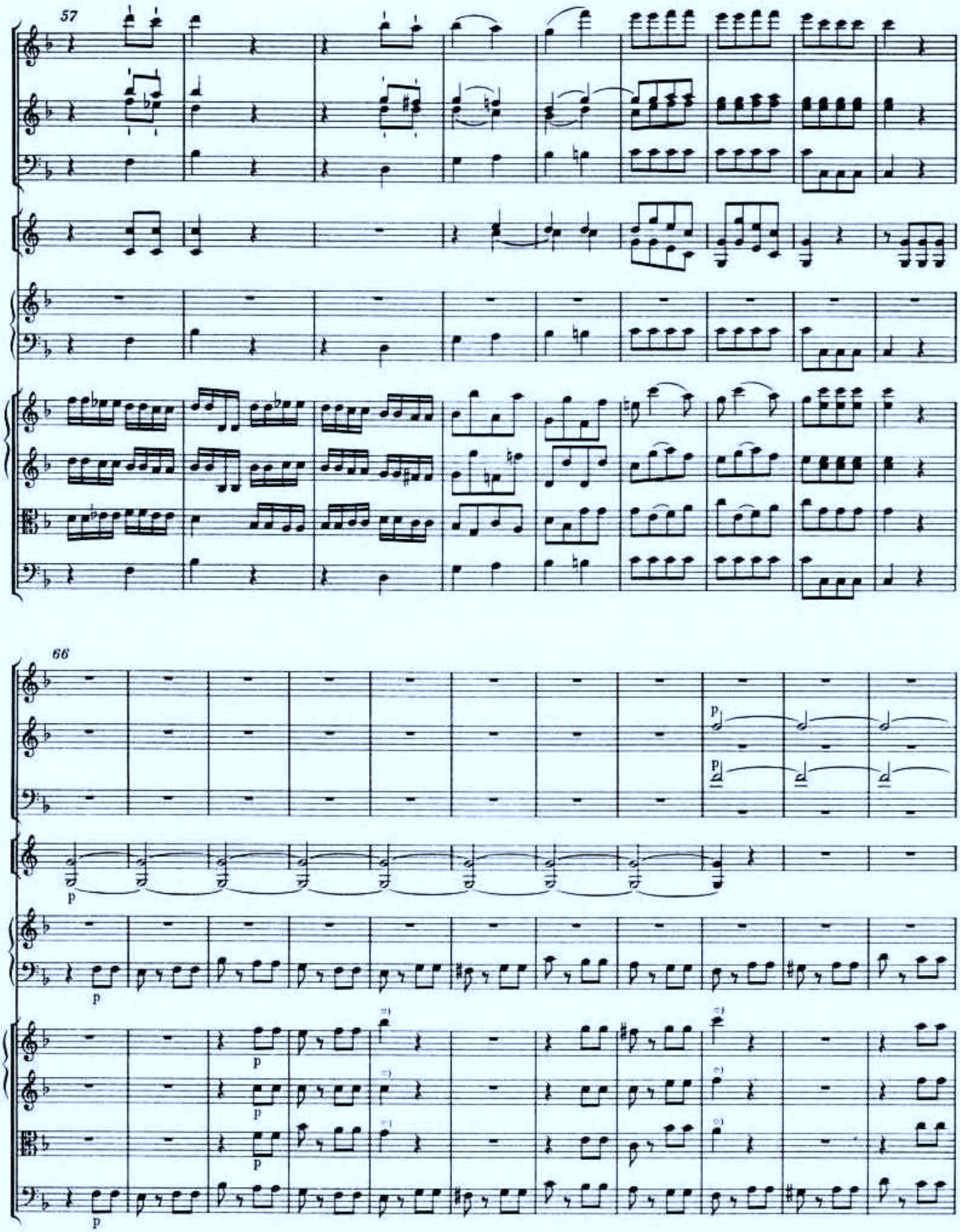

150
p
155
ob. 1
pp


Allegro assai
Flauto
Oboe I, II
Fagotto I, II
Corno I, II in Fa/P
Pianoforte
Violino I
Violino II
Viola I, II
Violoncello e Basso
p
9

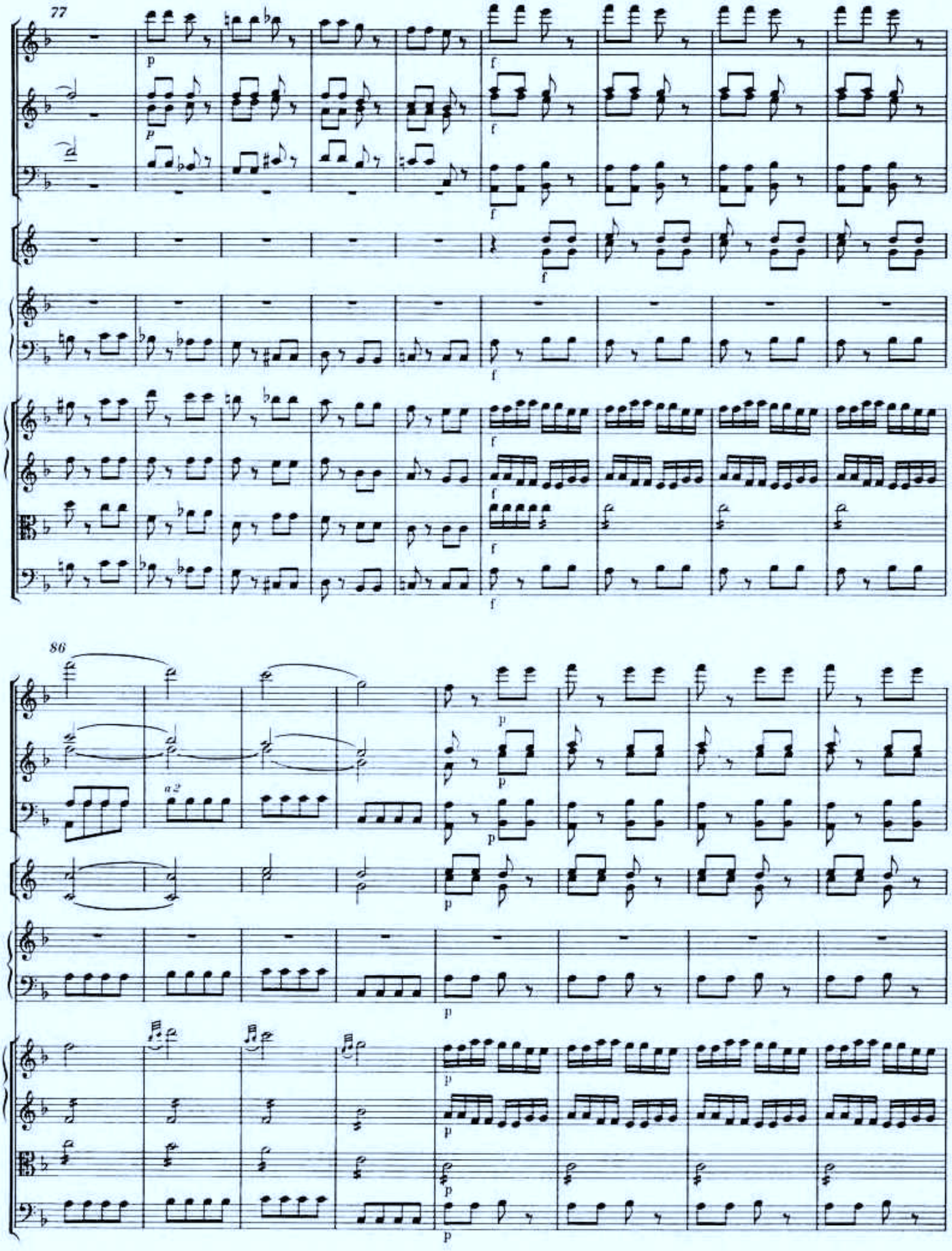


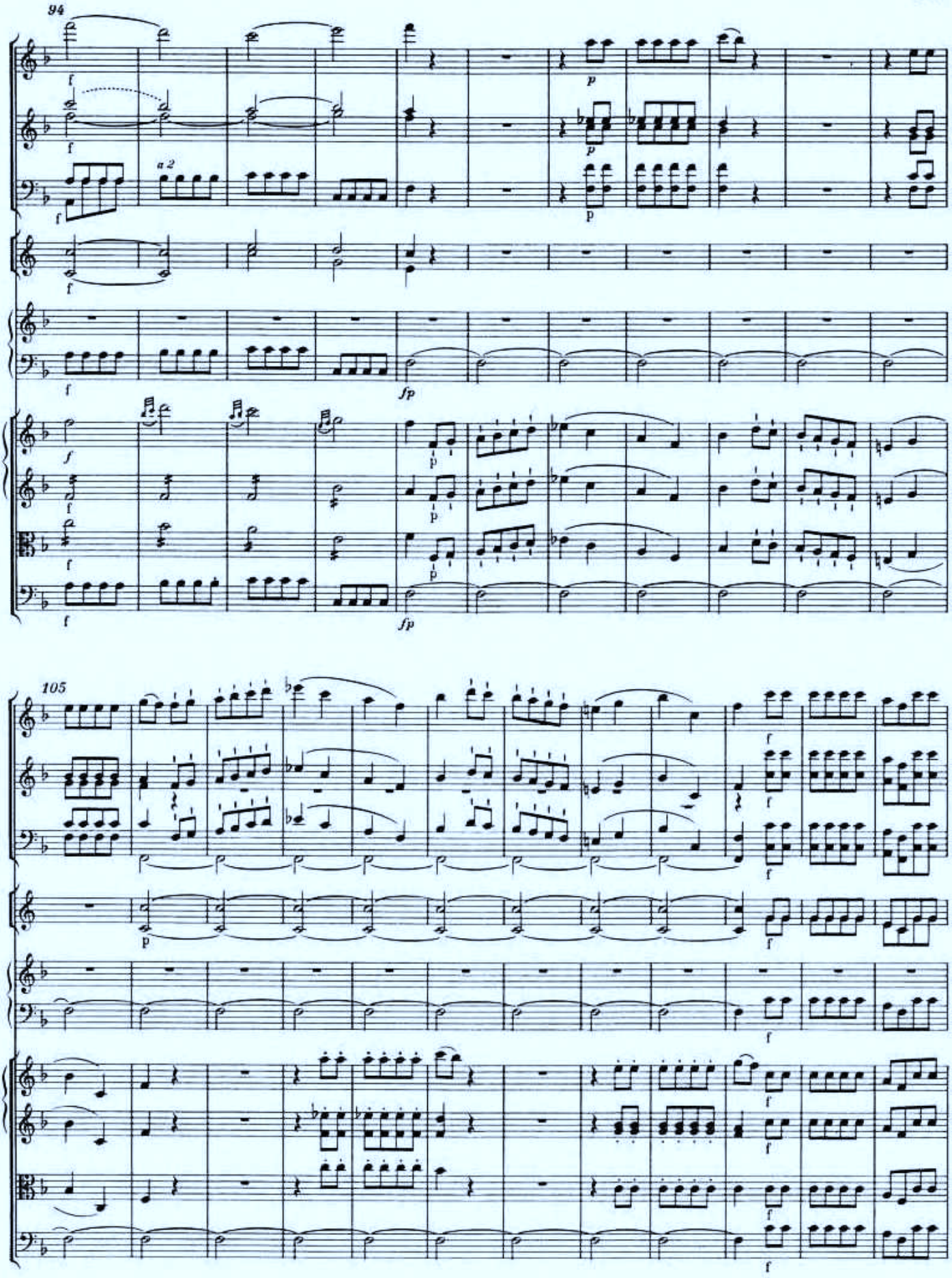
*) T. 32–119, Klavier unten: Col-Basso-Anweisung fehlt im Autograph; vgl. Vorwort, S. XII f., und Krit. Bericht.

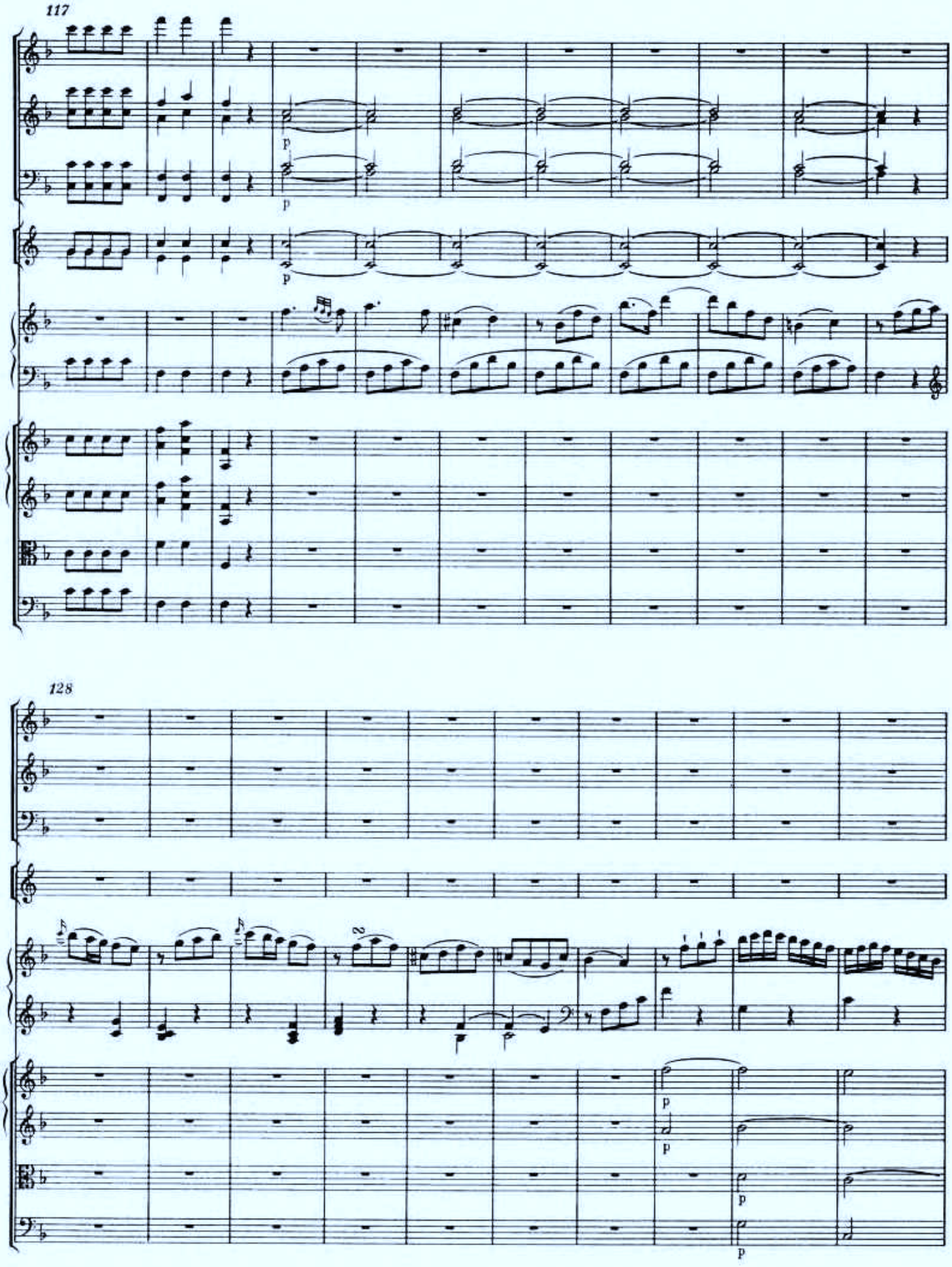

42
Ob. I
Ob. II
tr
50
Ob. I, II

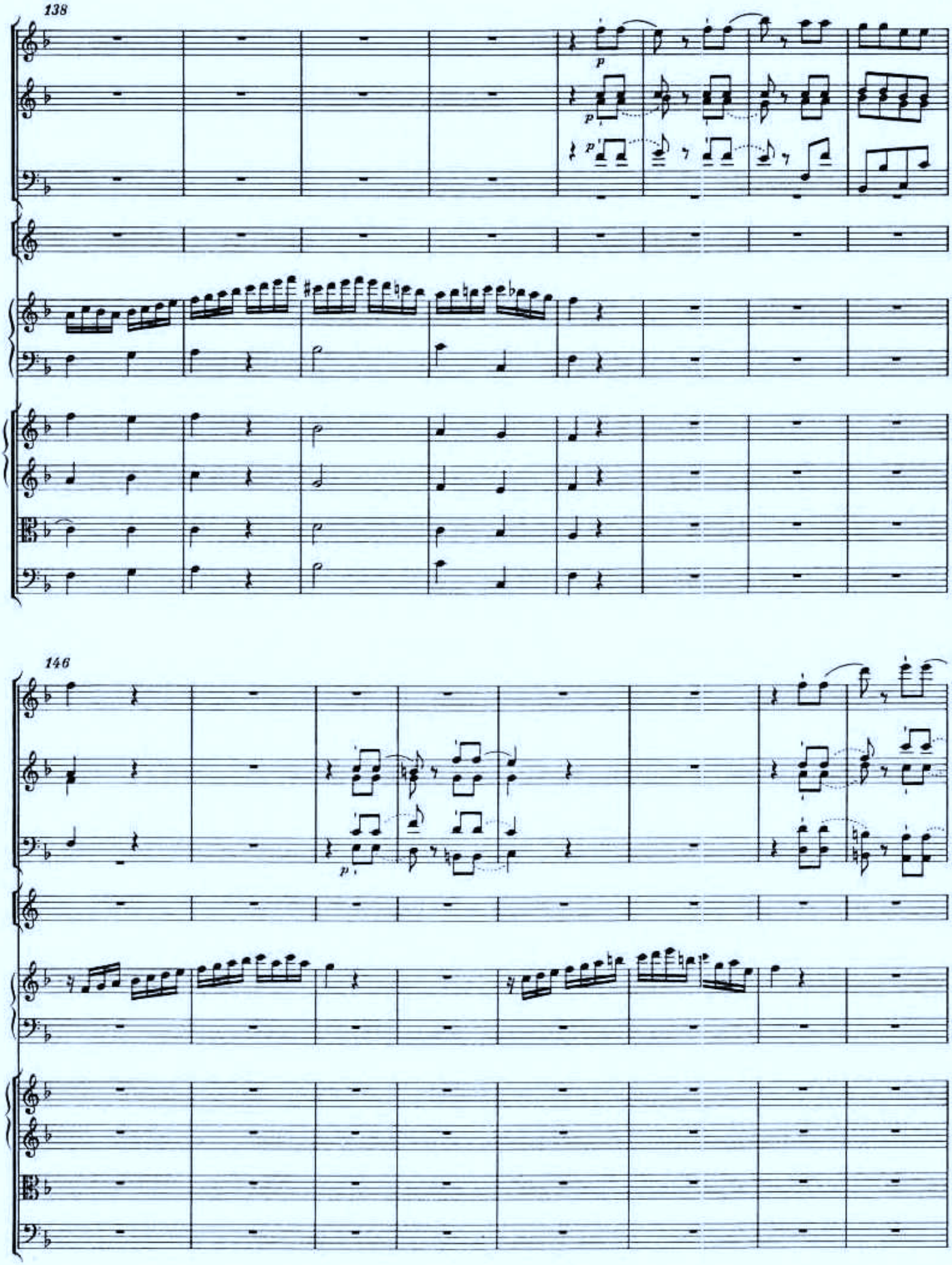


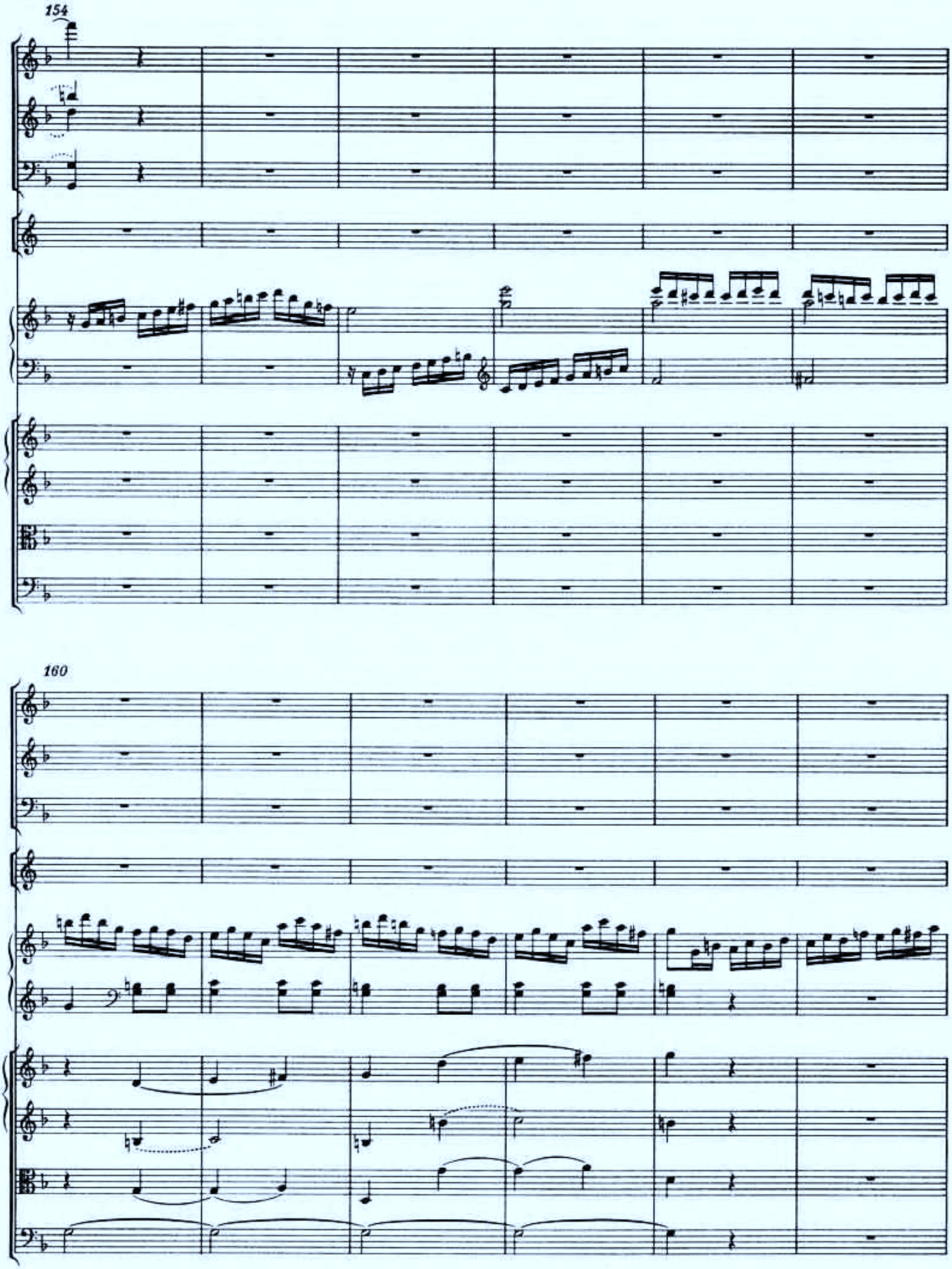
*) Ossia für Violine I. II und Viola in T. 70, 74: Achtelnote mit Achtelpause statt Viertelnote (vgl. Parallelstellen T. 358 und 362).

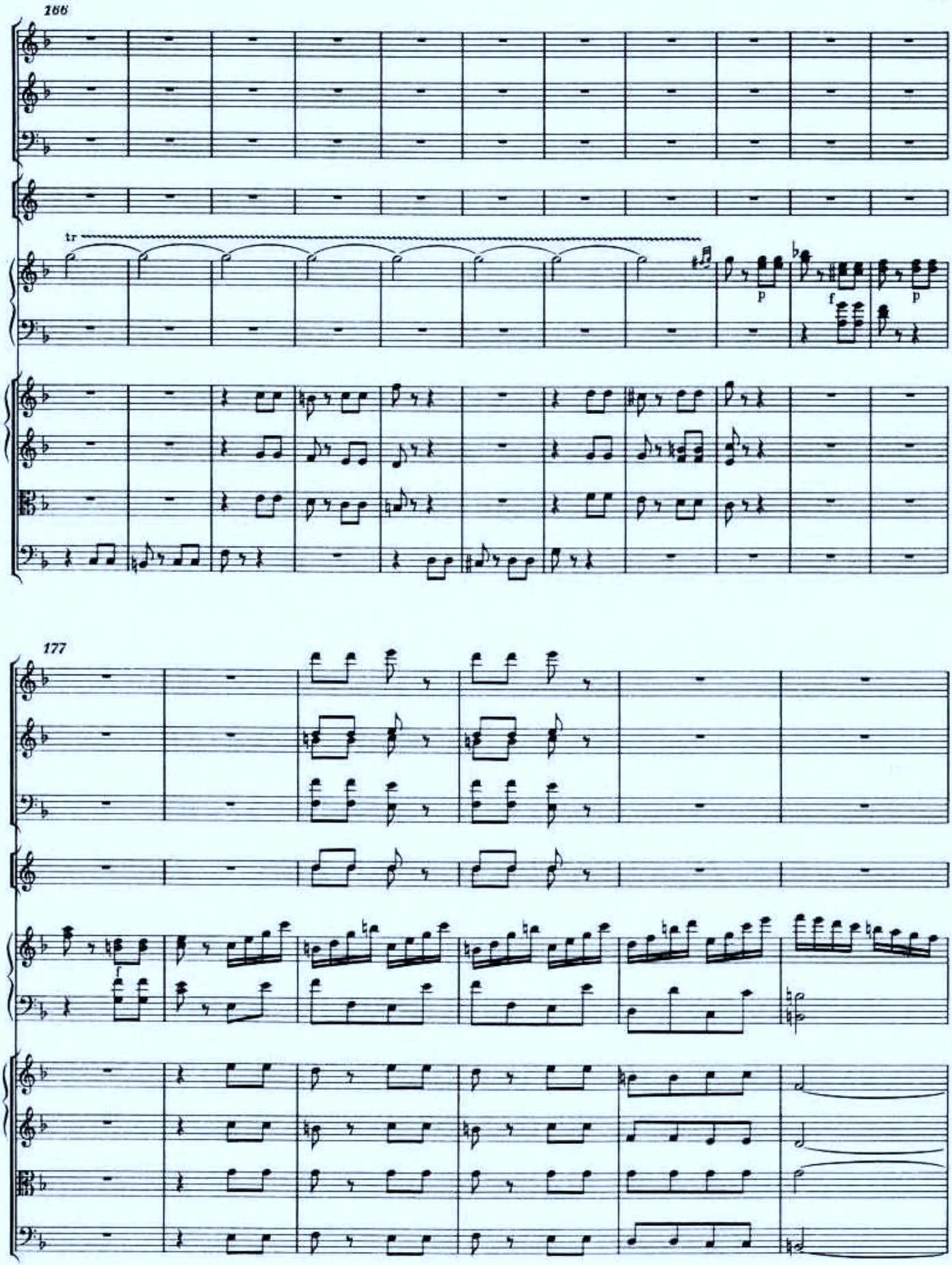

77
p
f
86
a 2
p


94
105

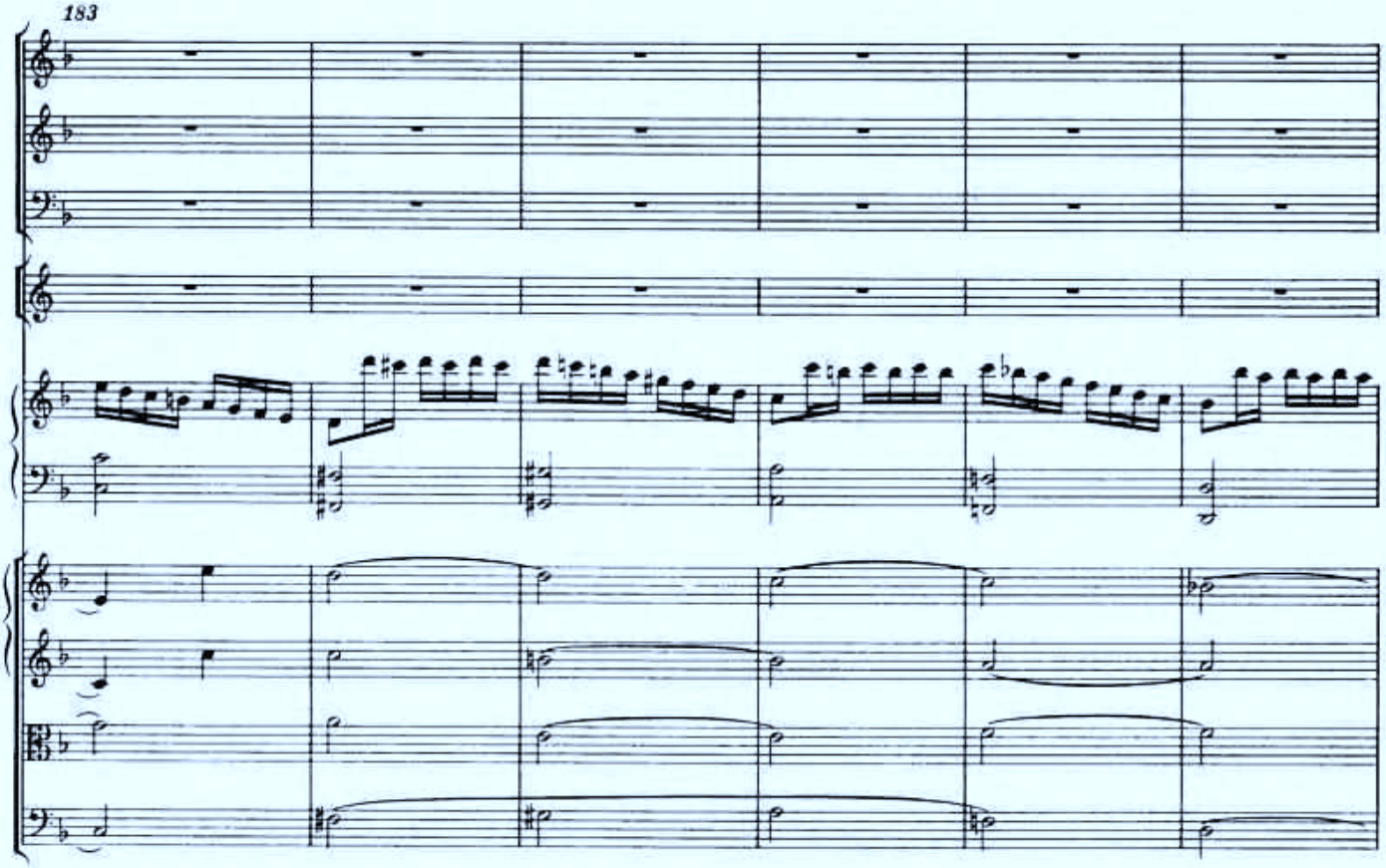

117
p
p
p
128
p
p
p
p


138
p
p
p
146
p

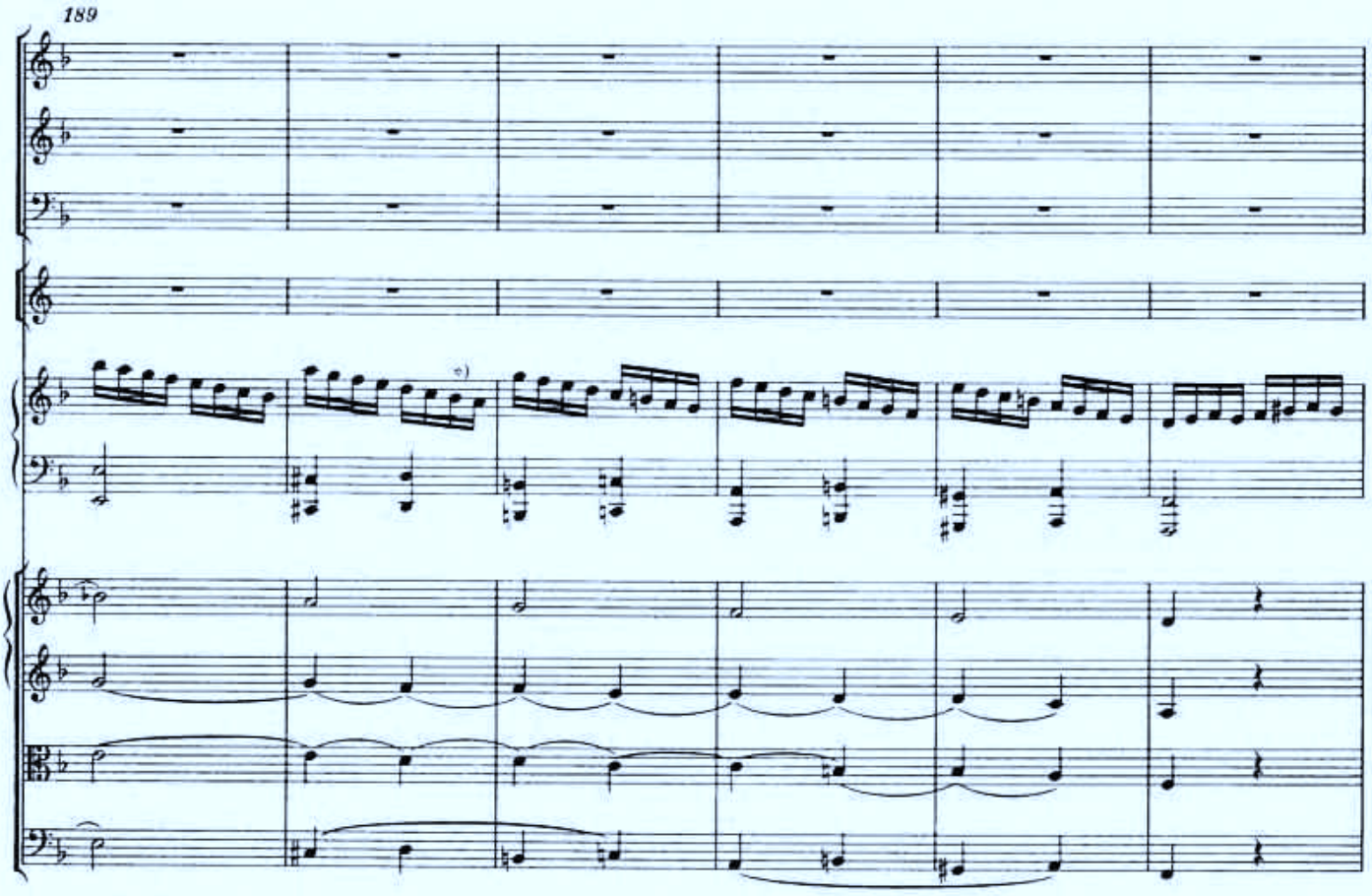

154
160


166
tr
p
f
p
177
f

183

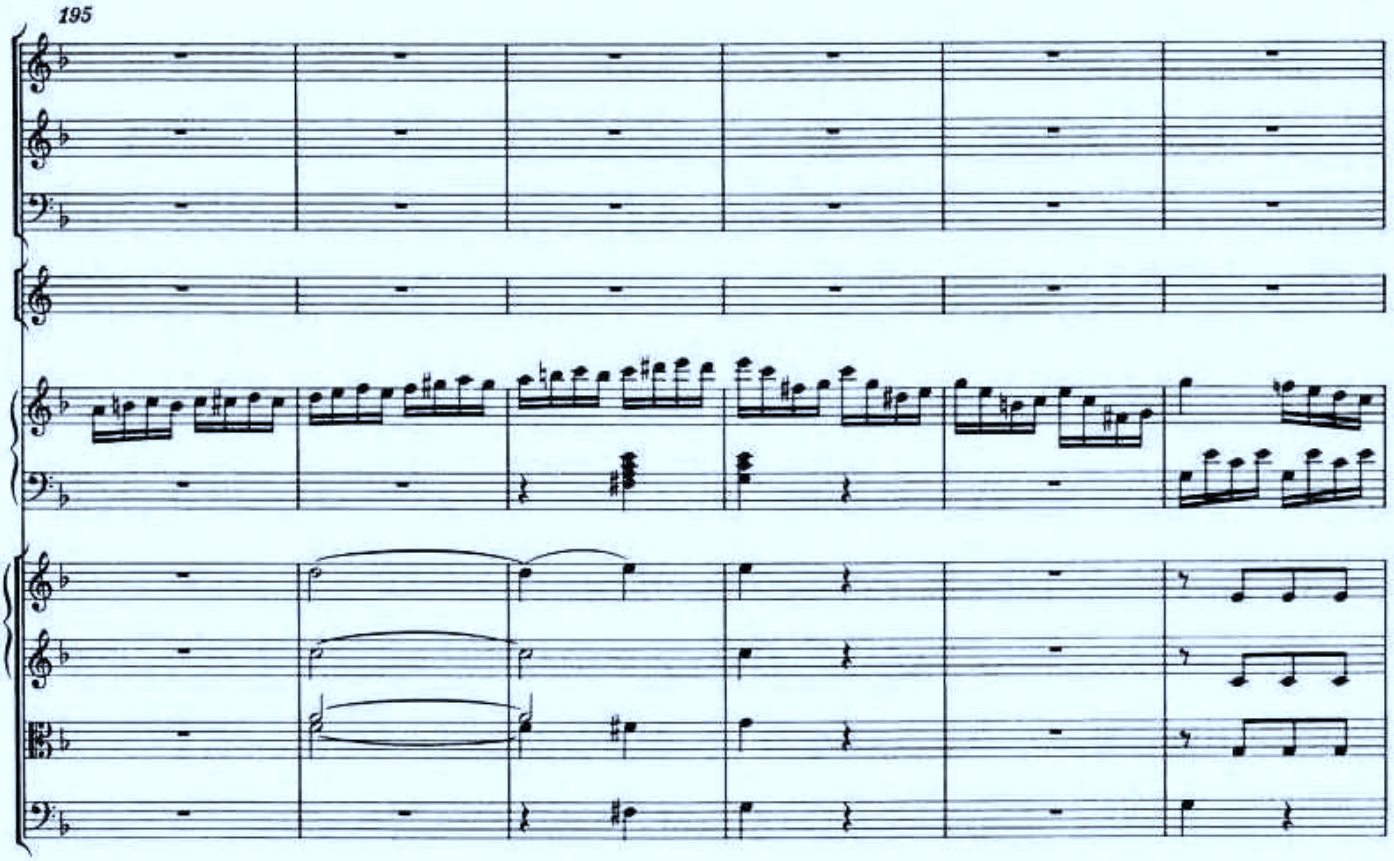


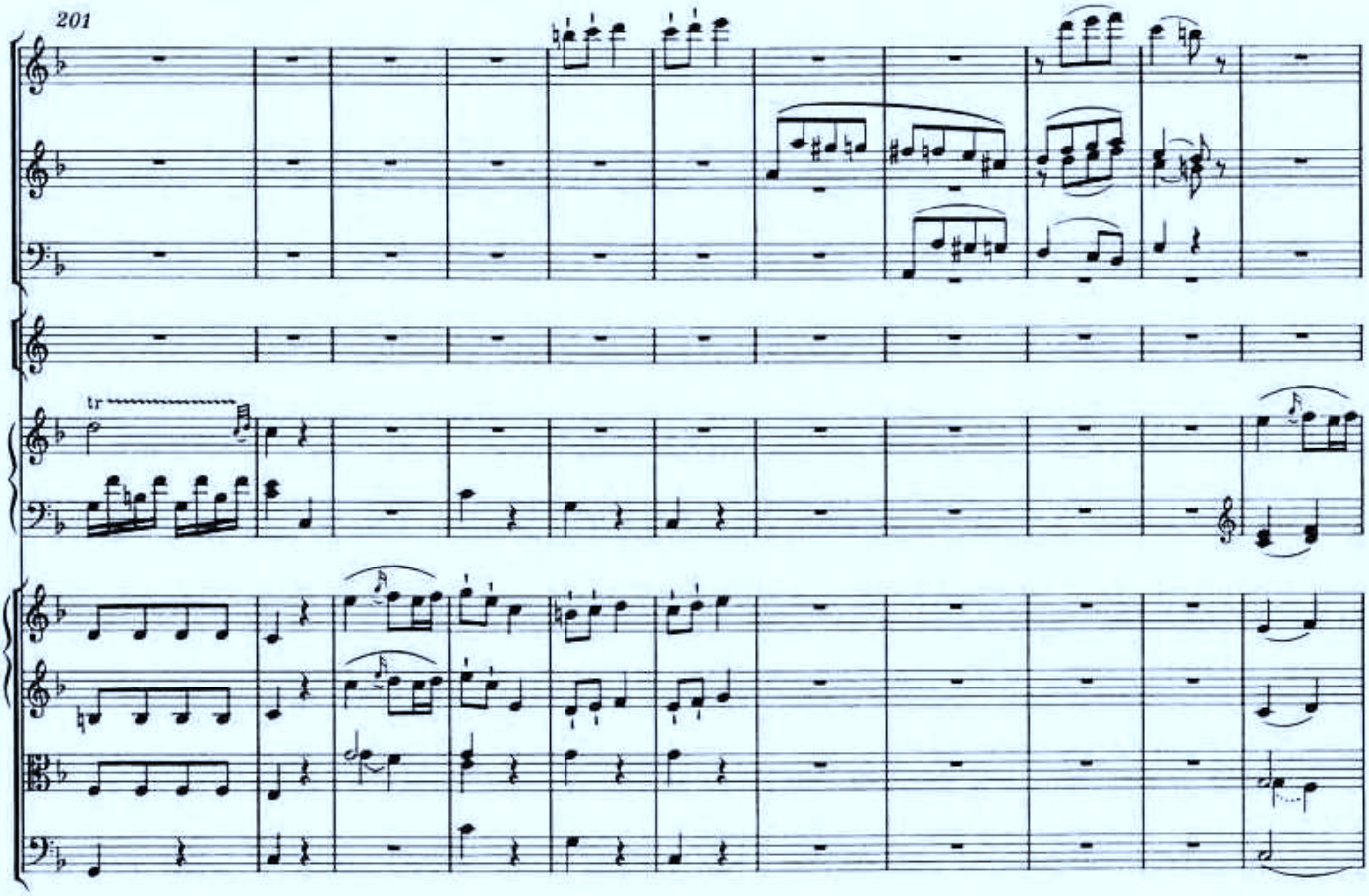
189

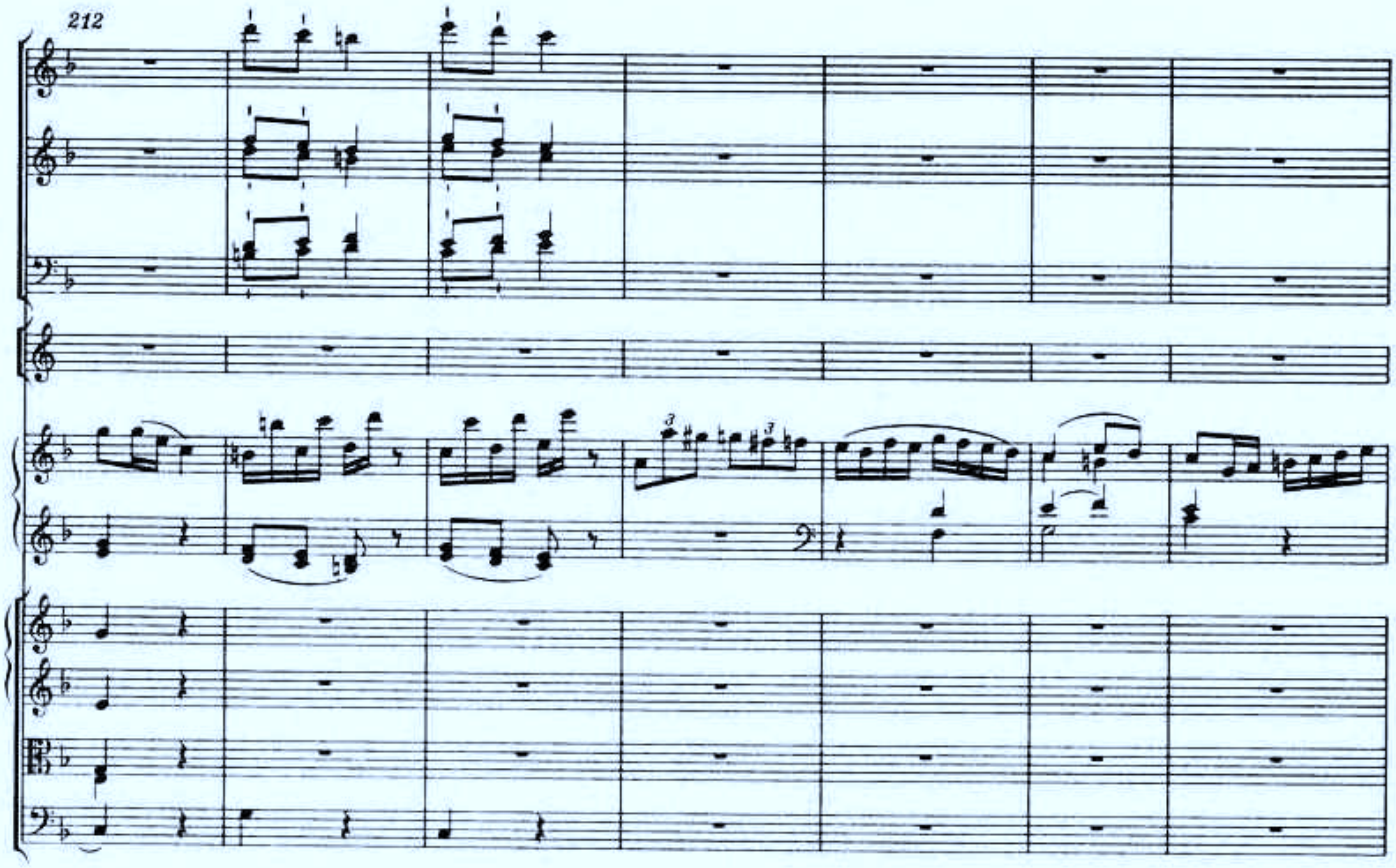


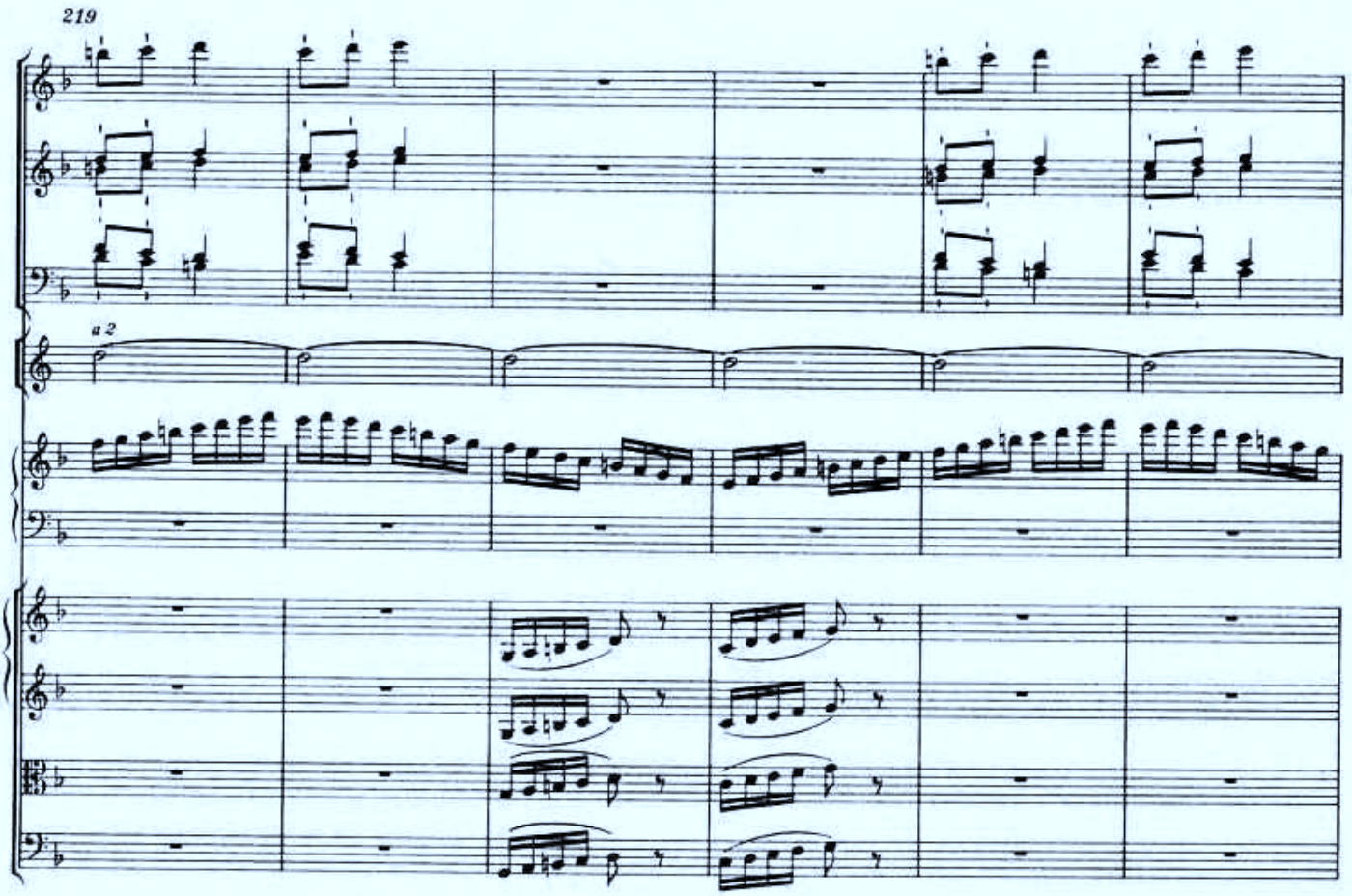
*) Ossia in Klavier oben für T. 190, vorletzte Note: h' statt b' (vgl. T. 378).

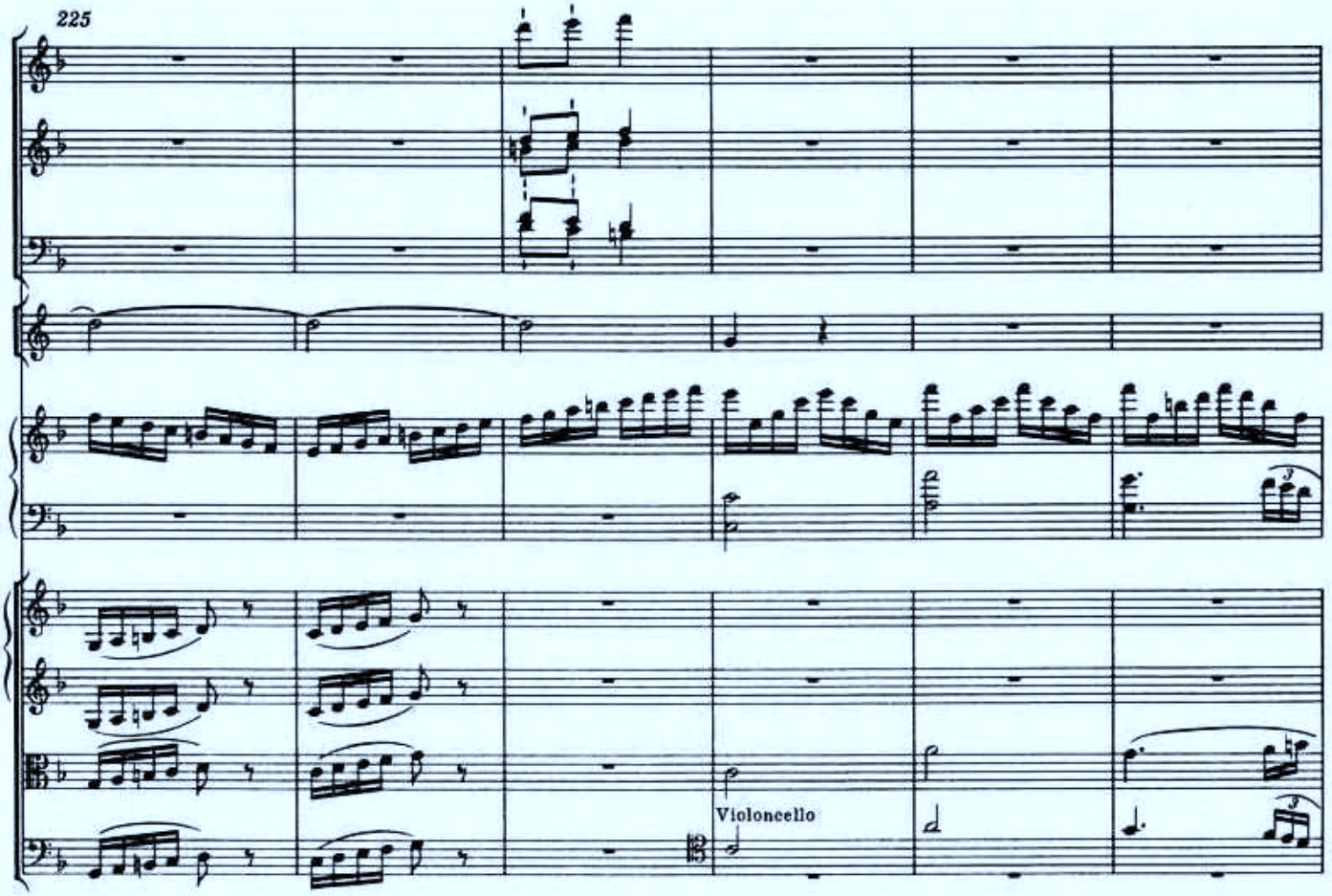
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

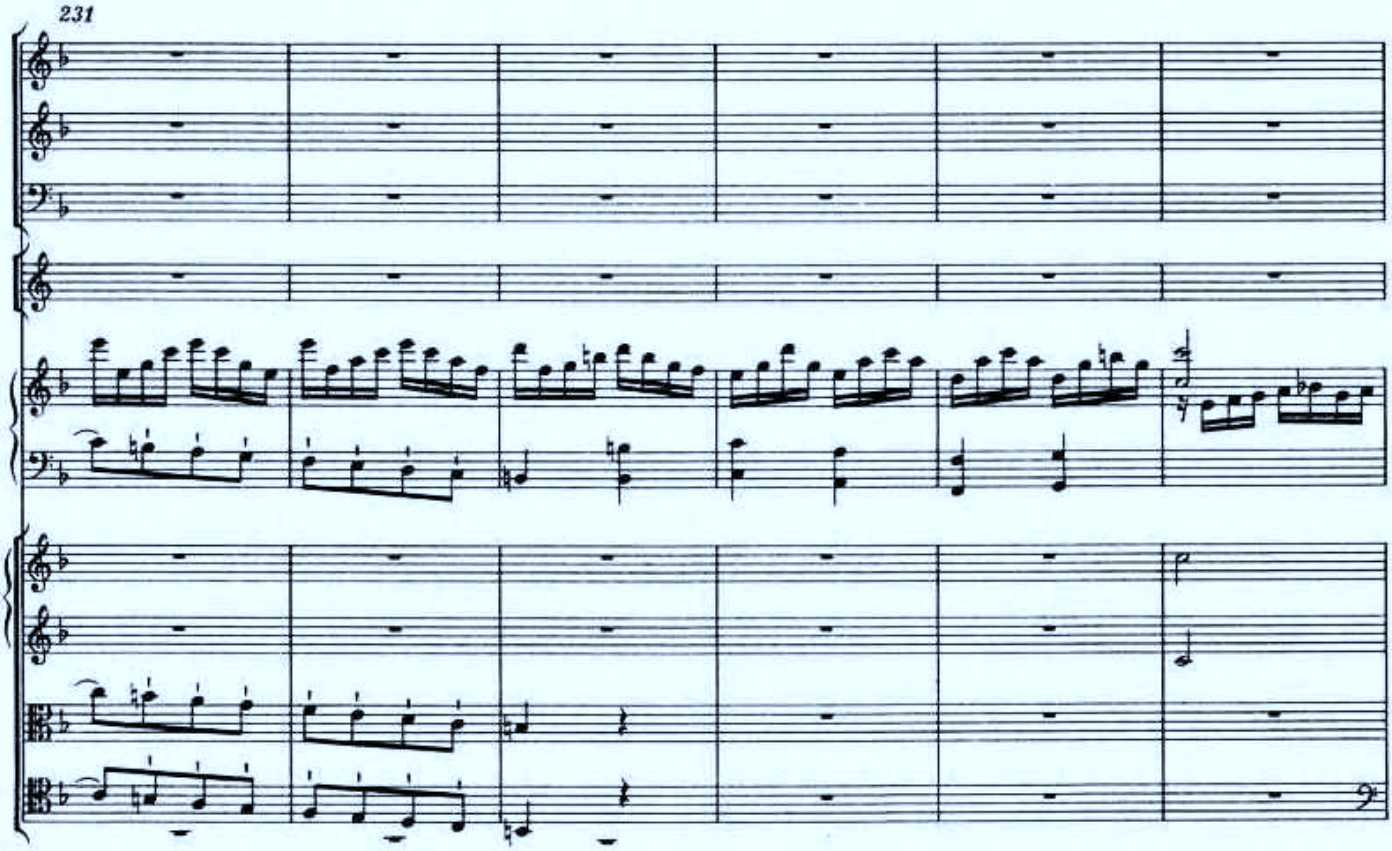

195

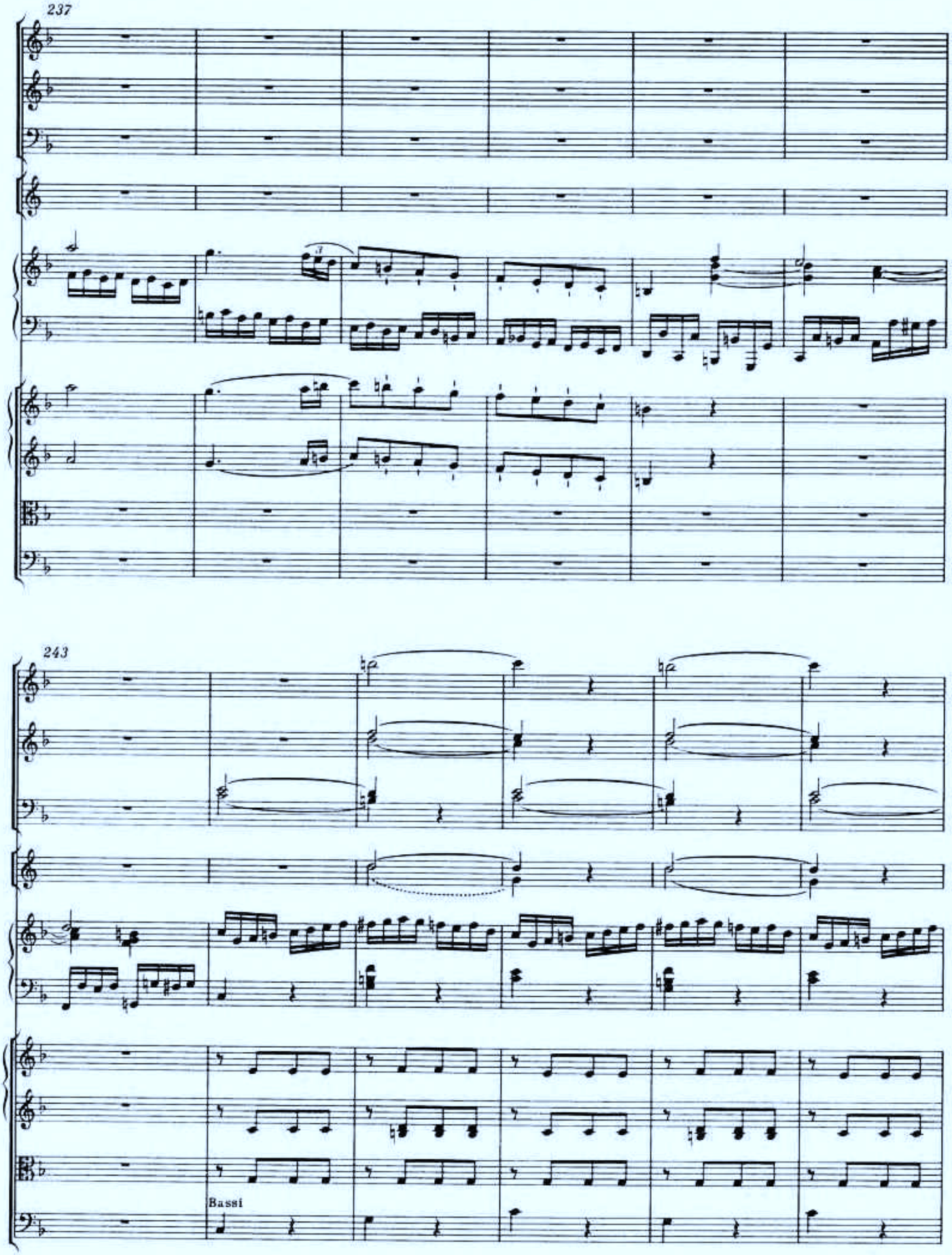

201
tr

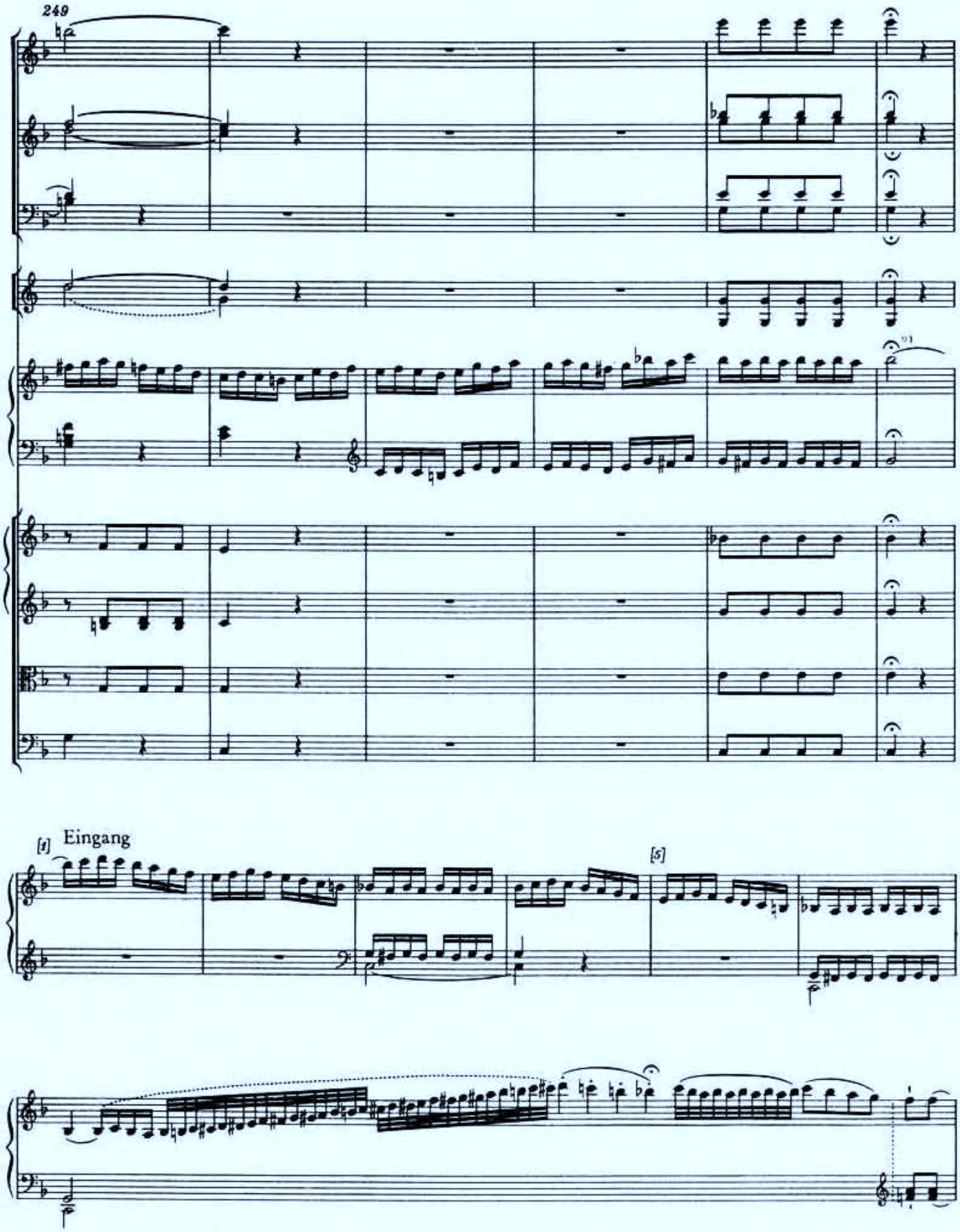

212


219
a 2

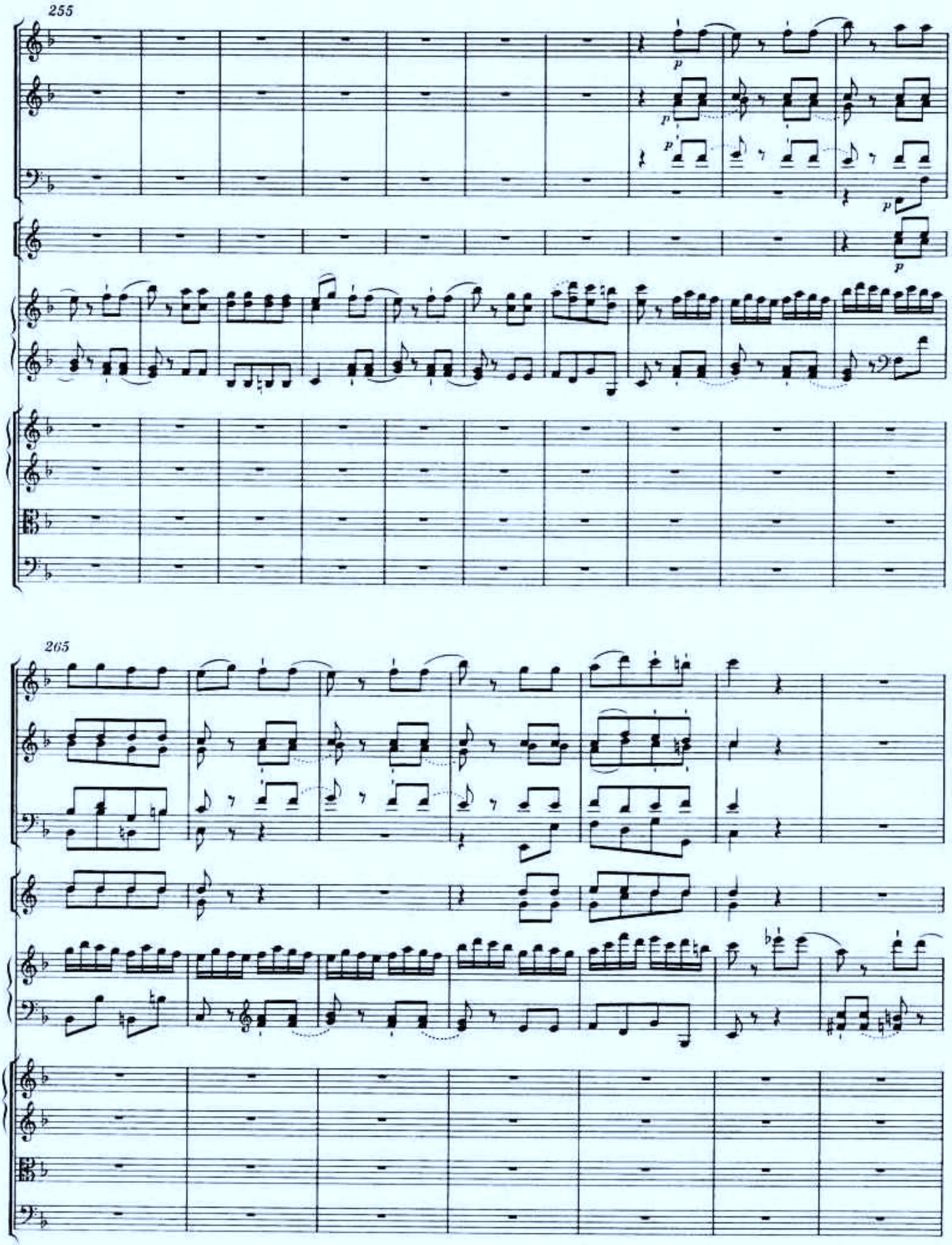

225
Violoncello

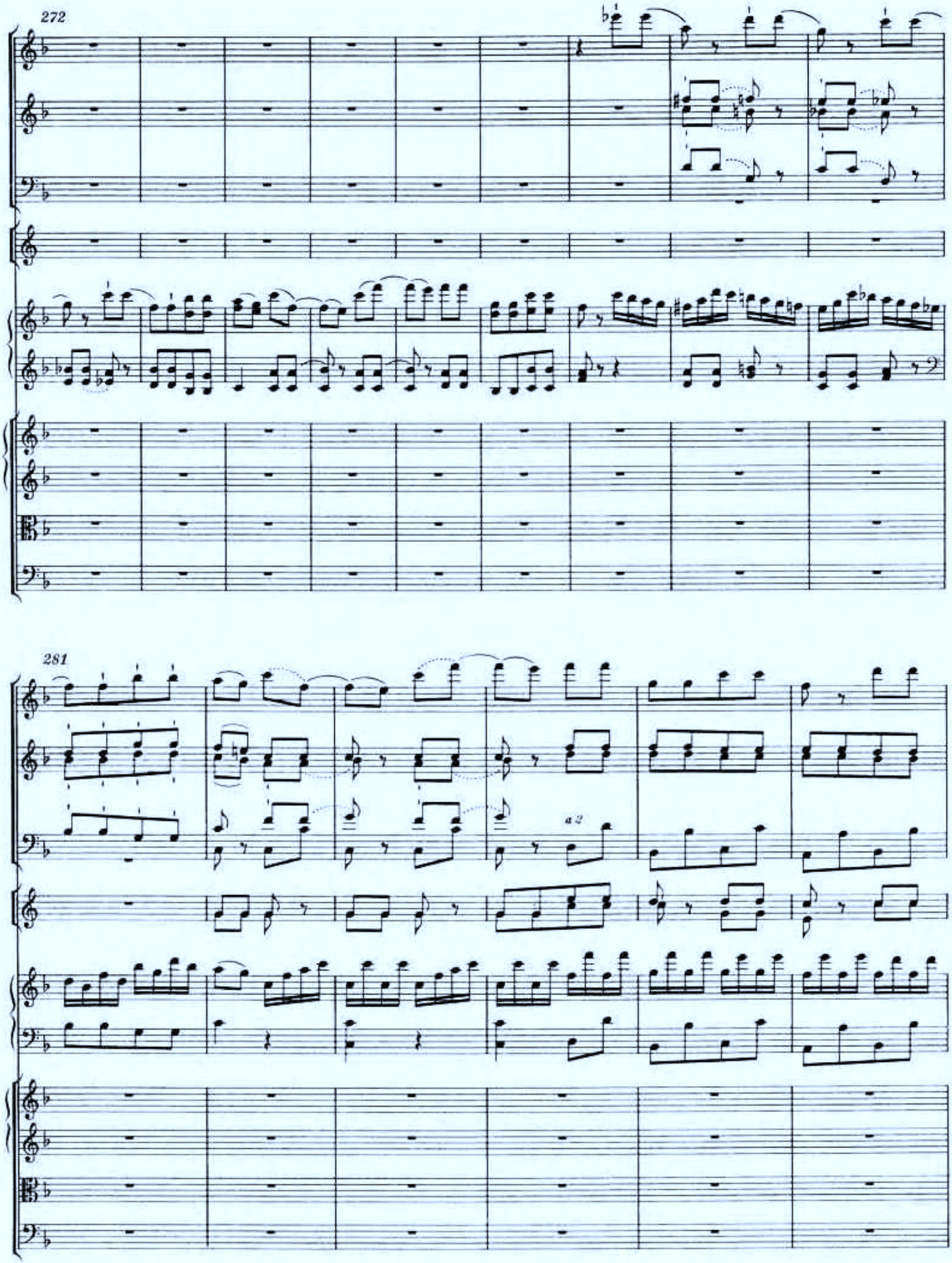

231

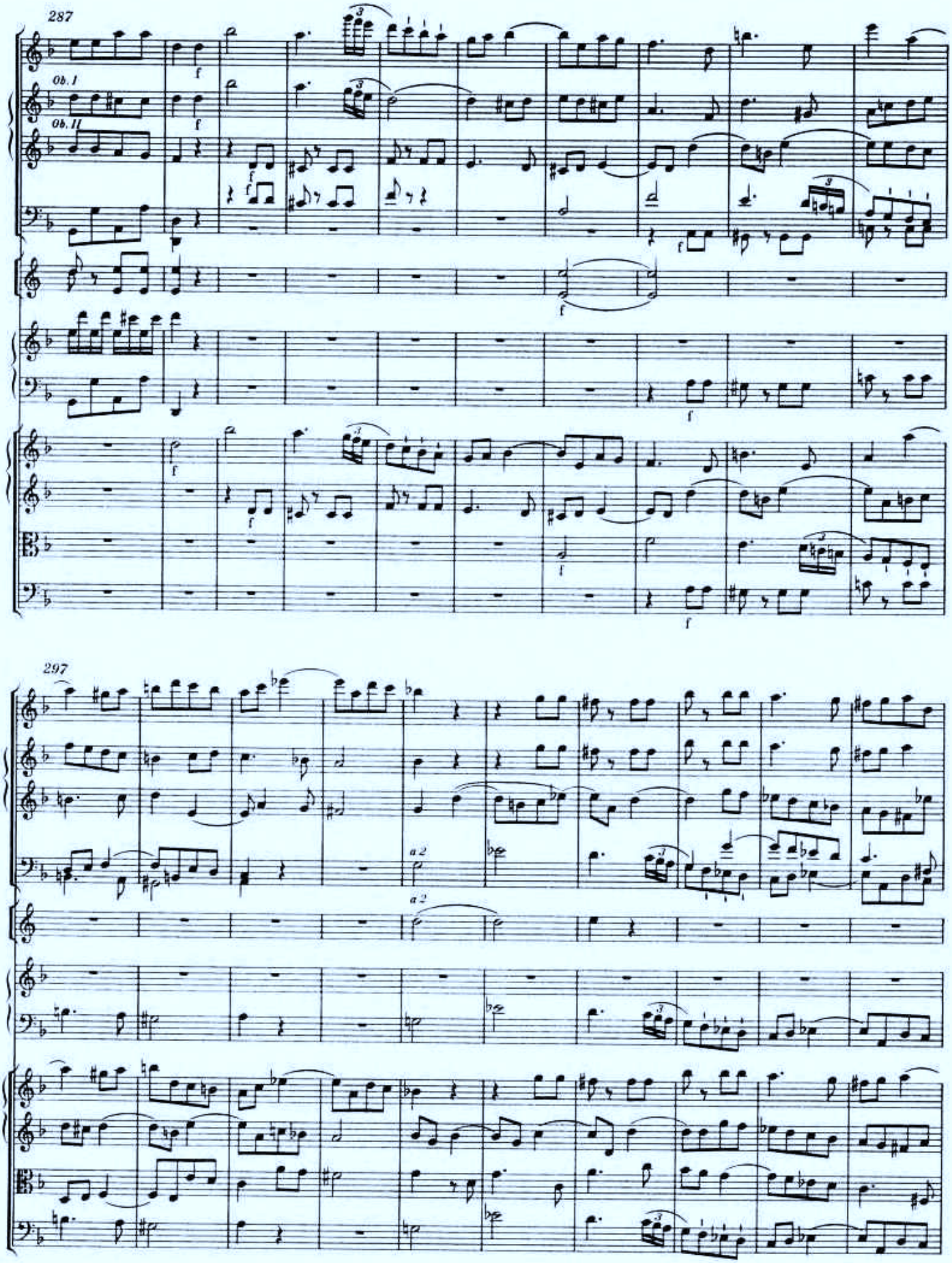

237
243
Bassi

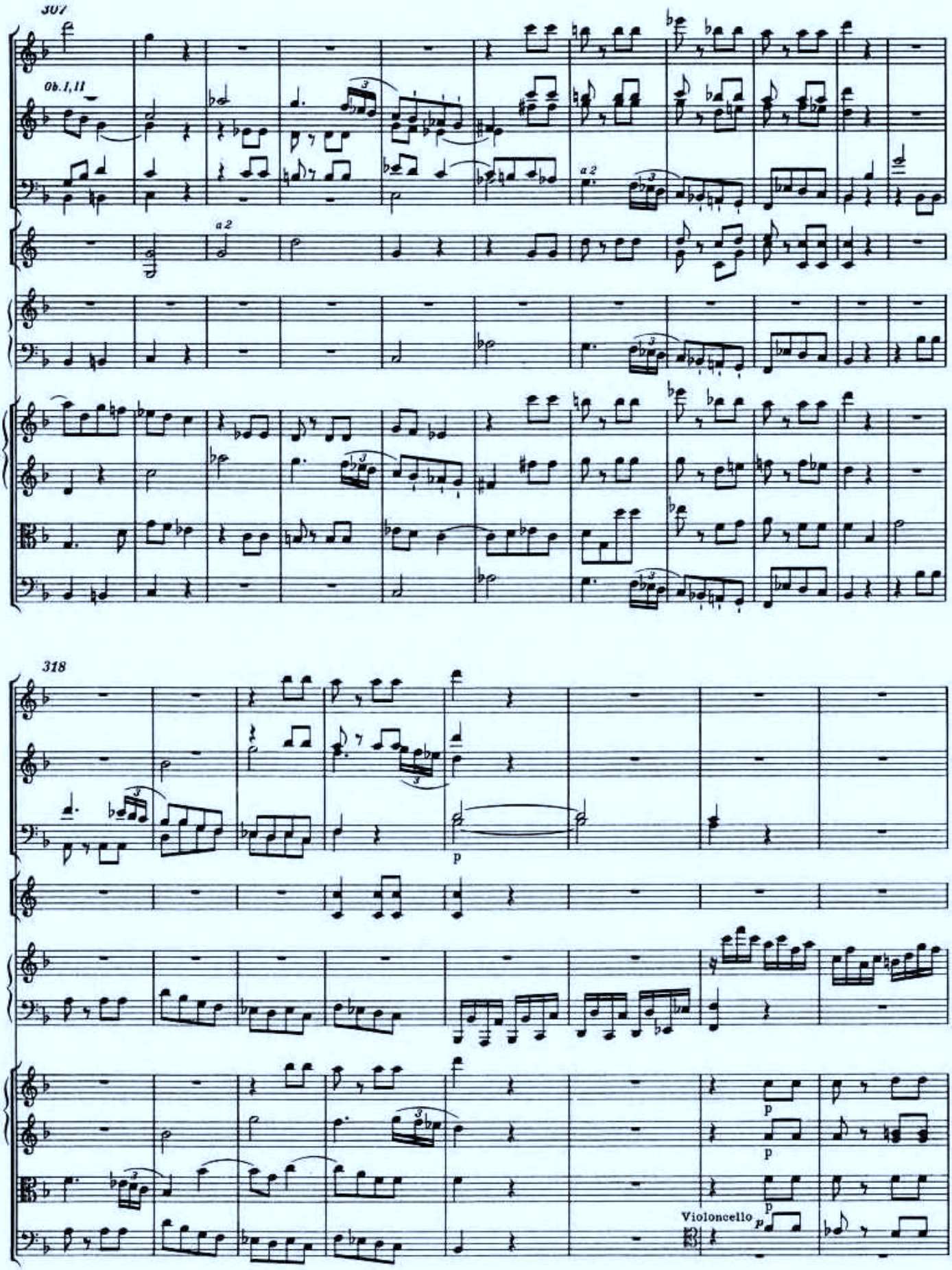


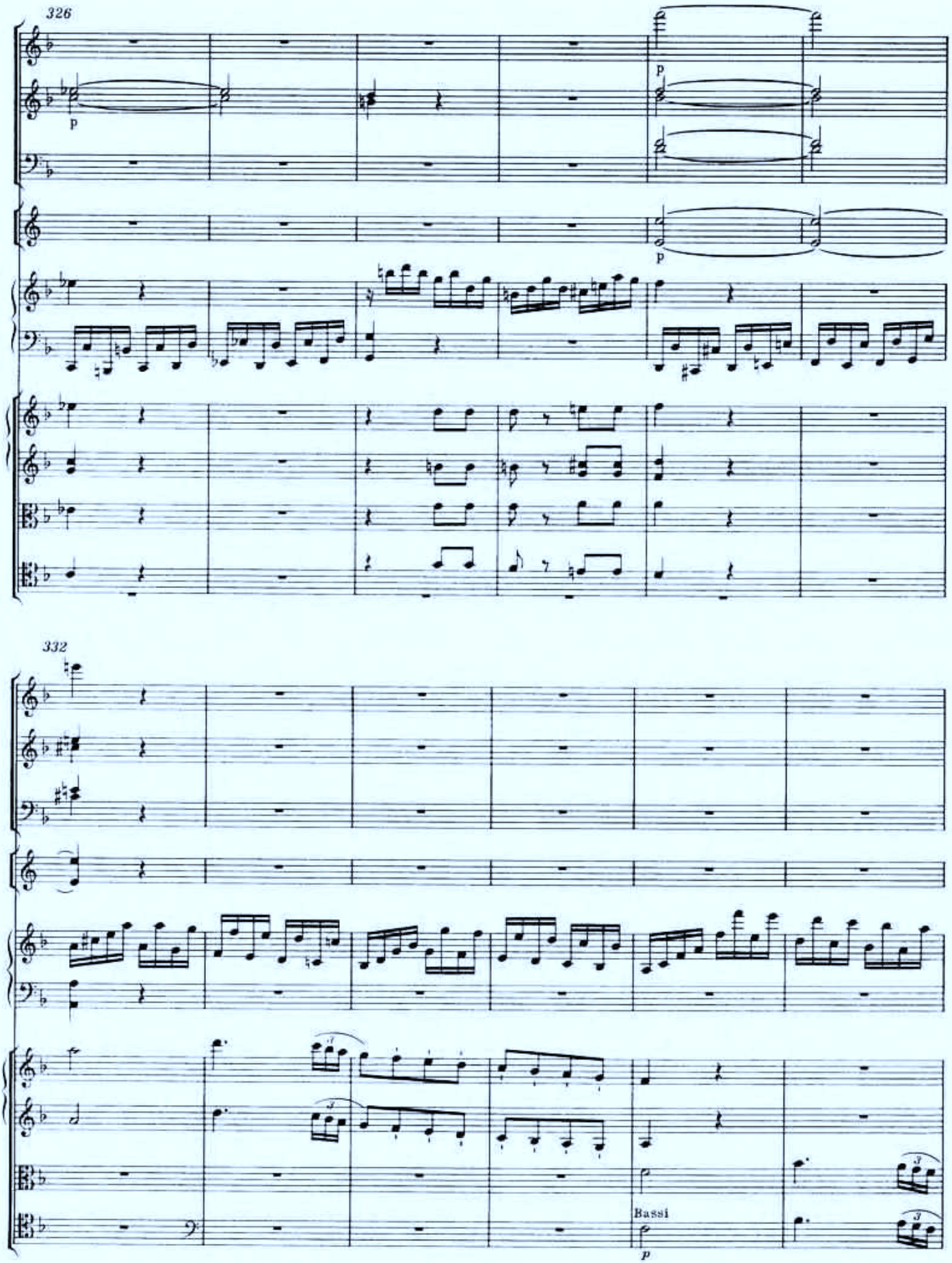
*) Zur Notierung des Fermatentaktes vgl. Krit. Bericht.


255
p
p
p
p
265

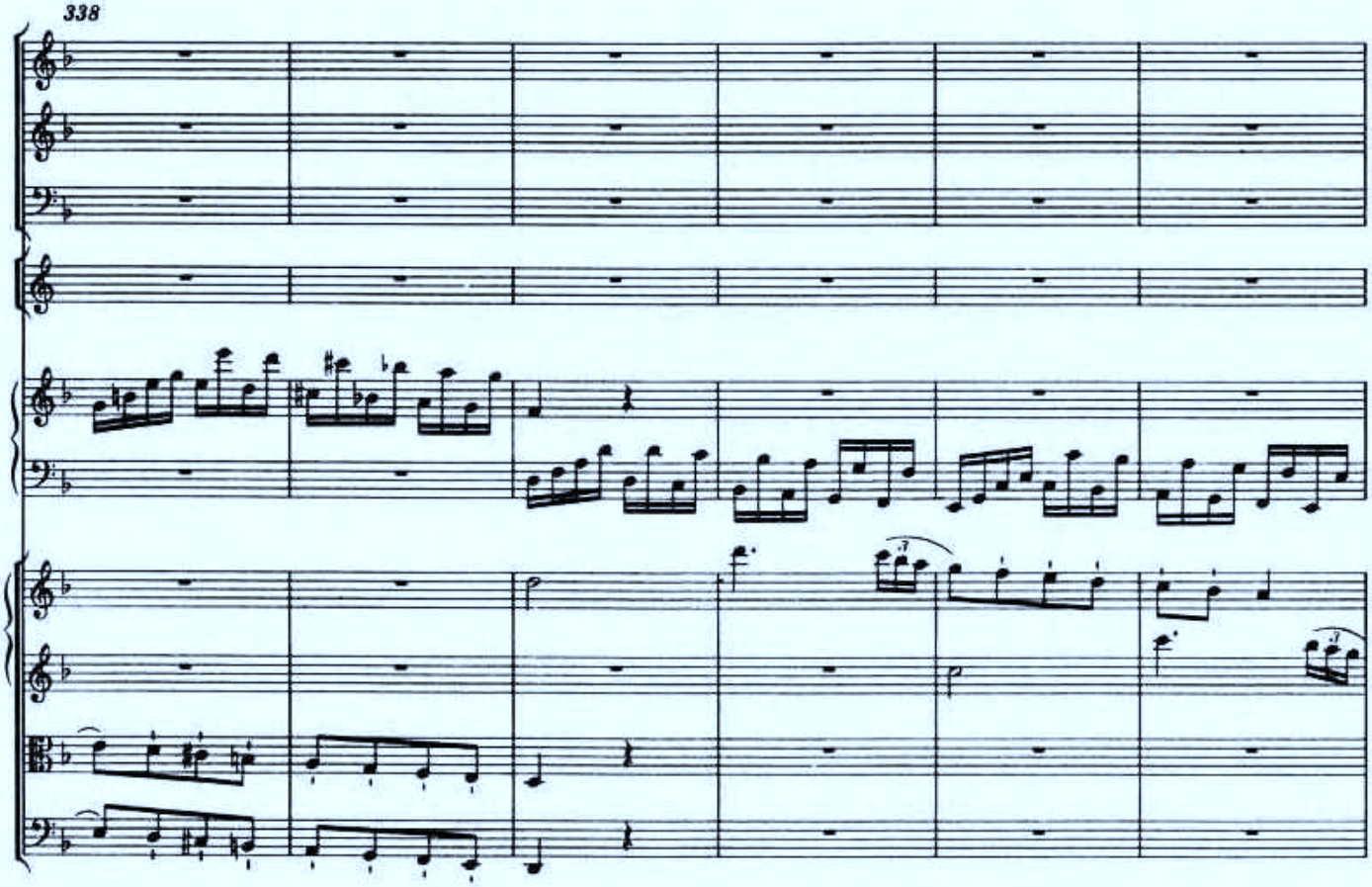

272
281
a 2


287
Ob. I
Ob. II
297
a 2
a 2

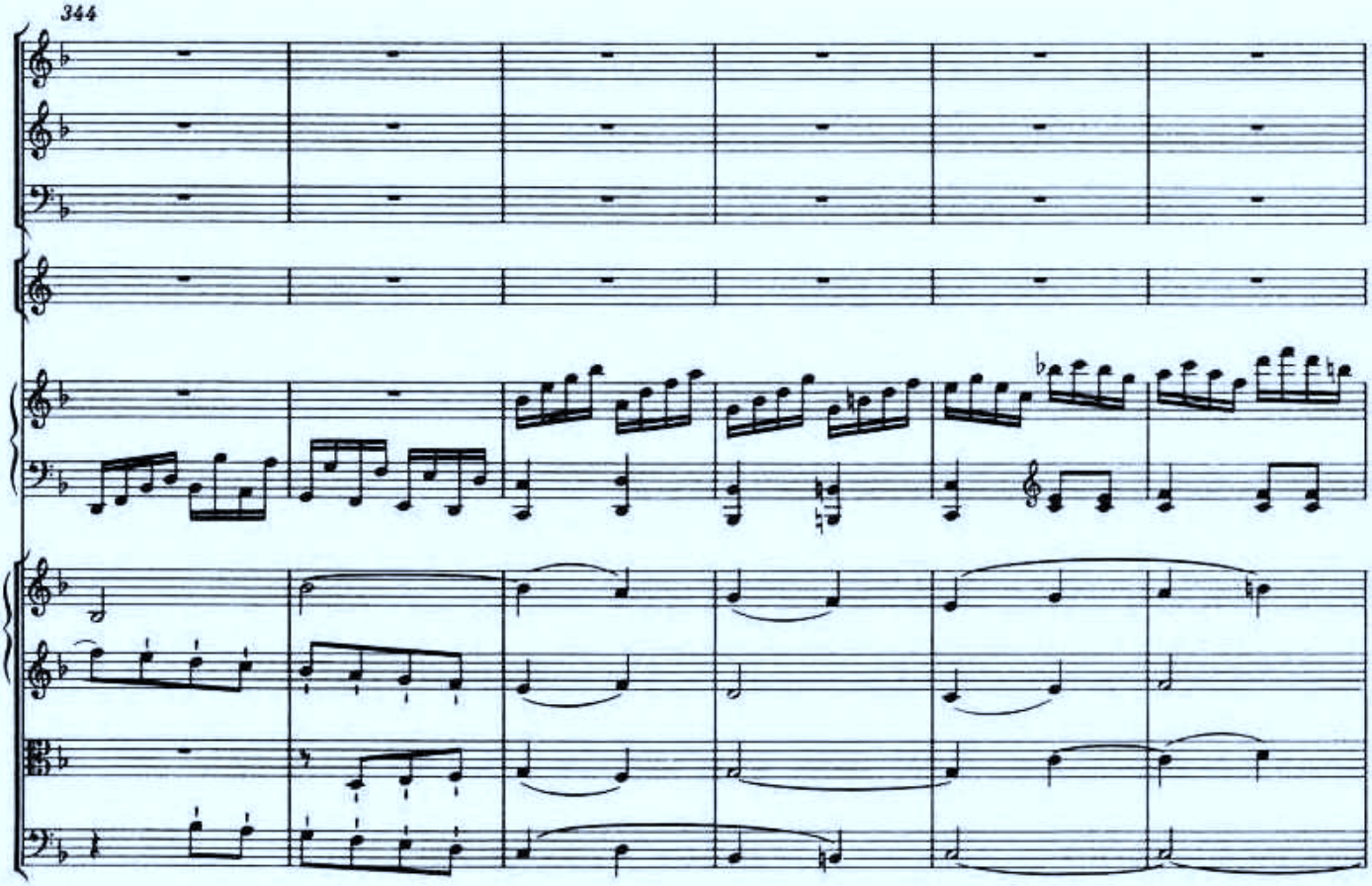

307
Ob. I, II
a 2
a 2
318
p
p
p
Violoncello p

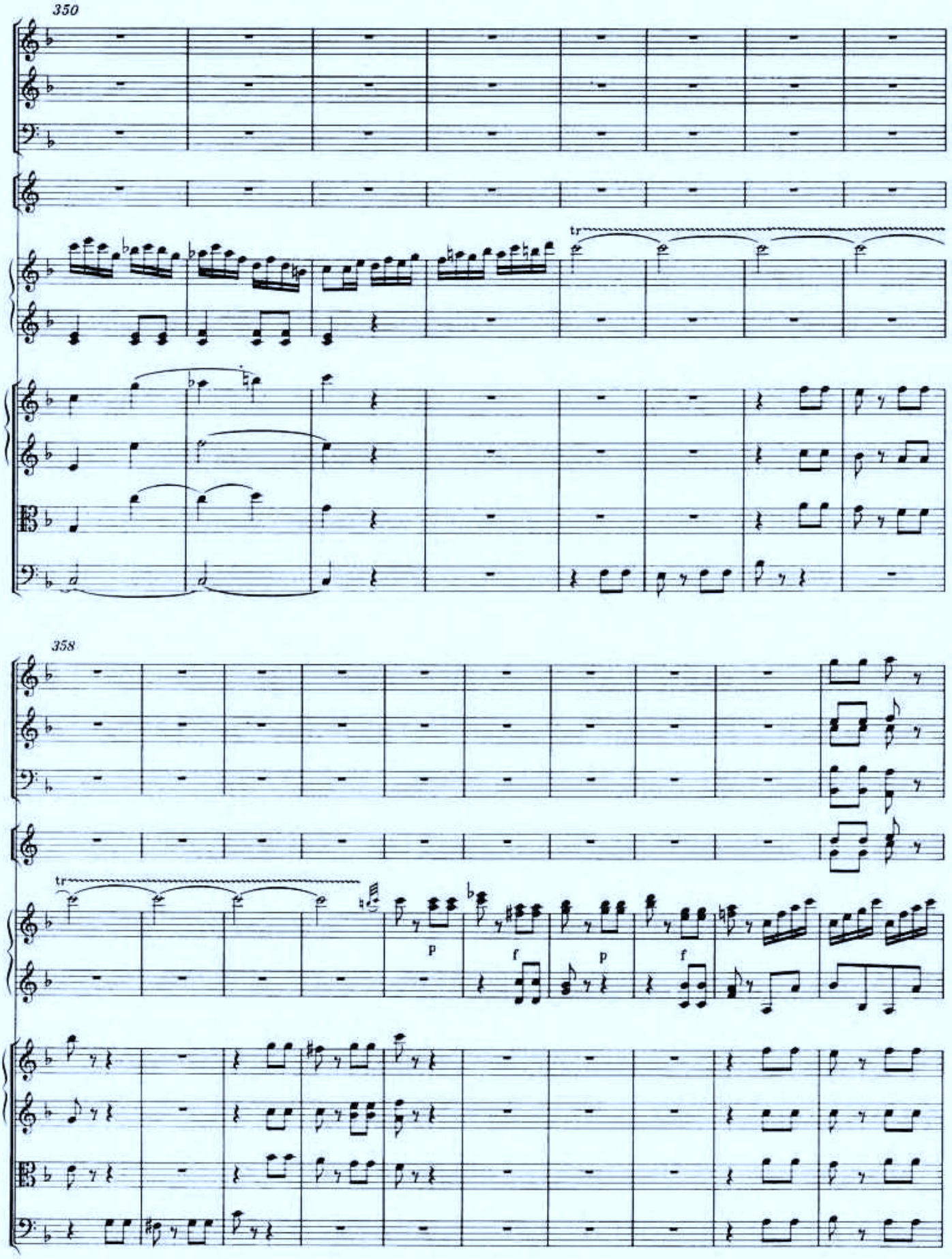

326
p
p
p
332
Bassi
p

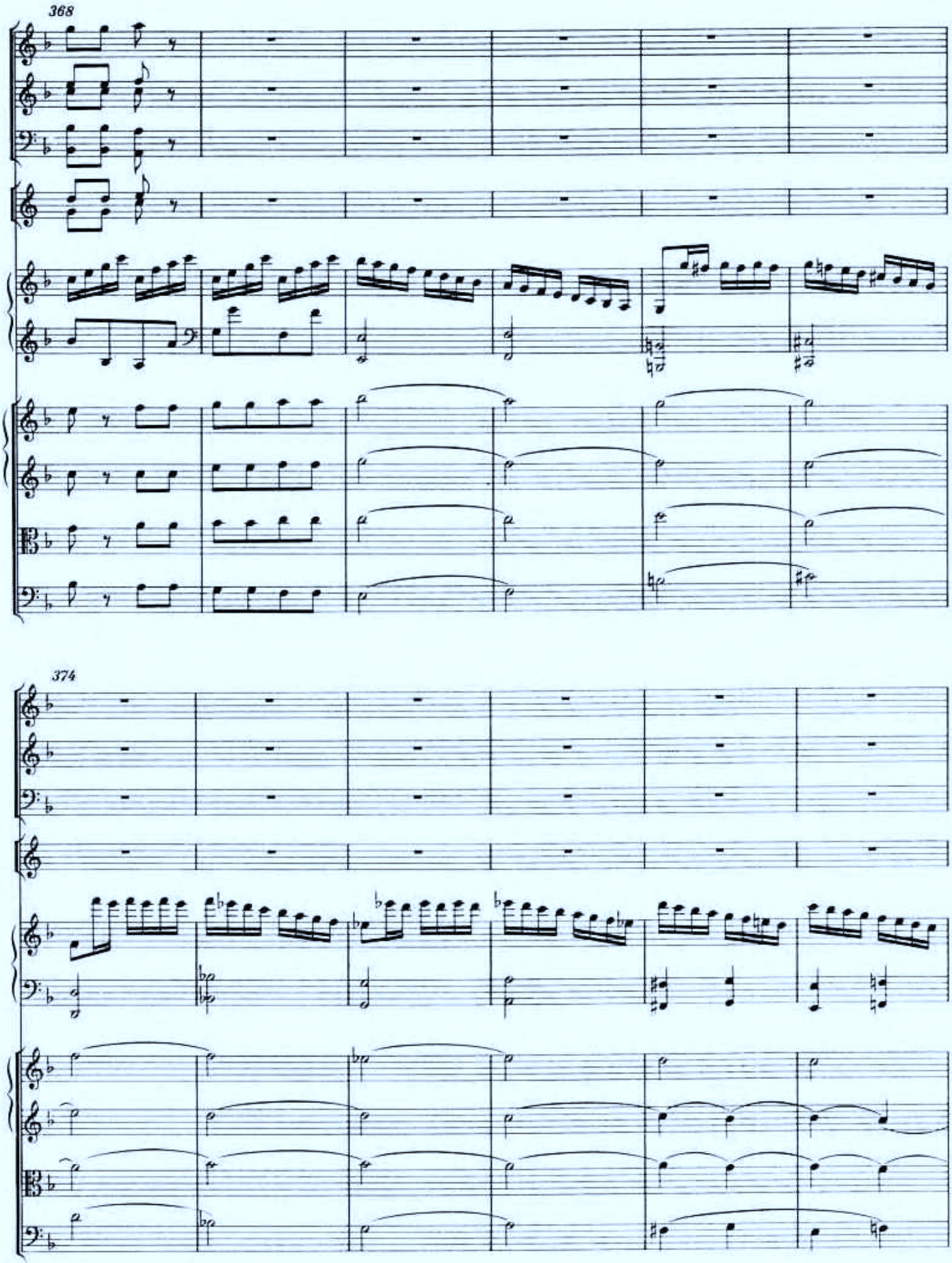
338

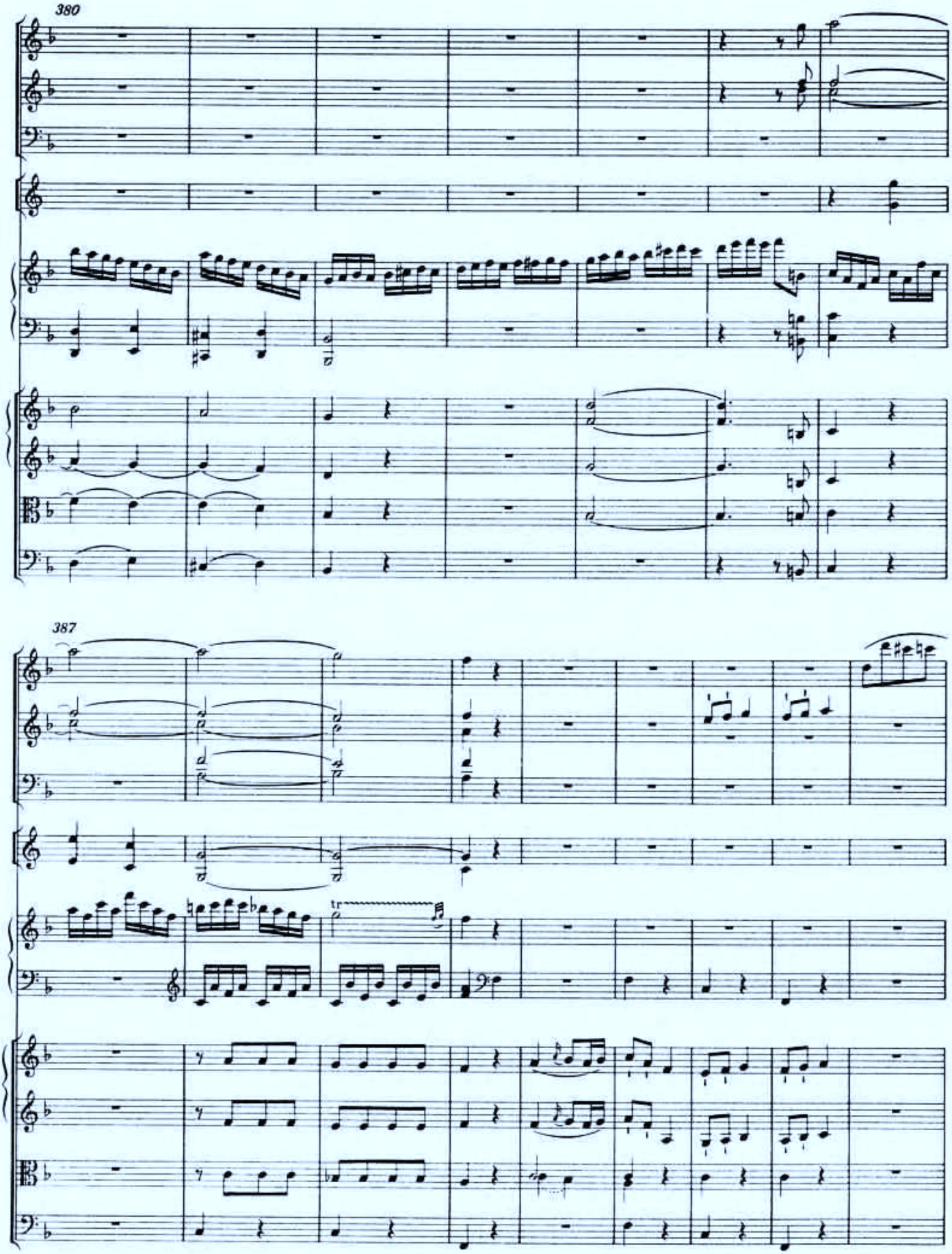


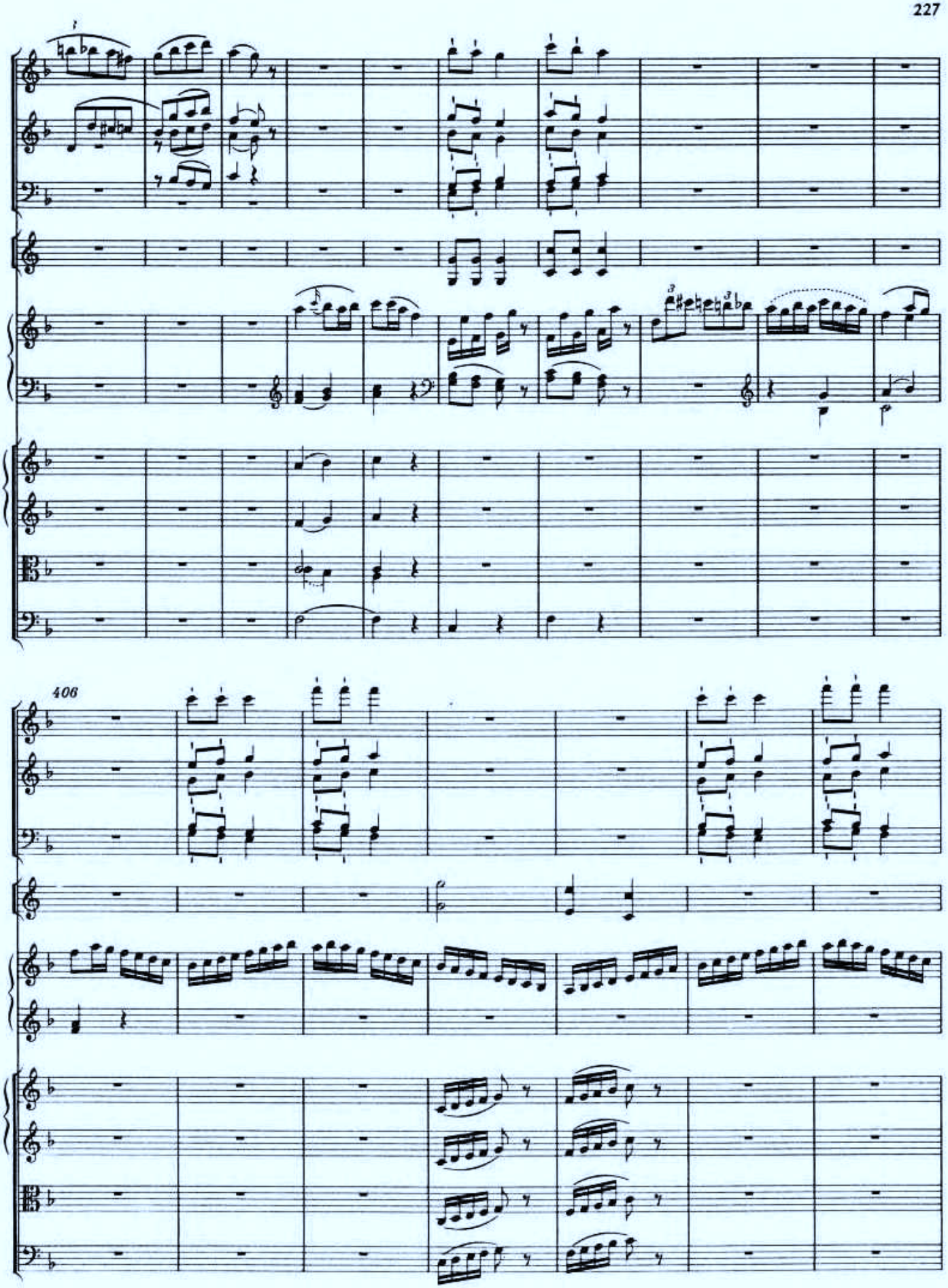
344

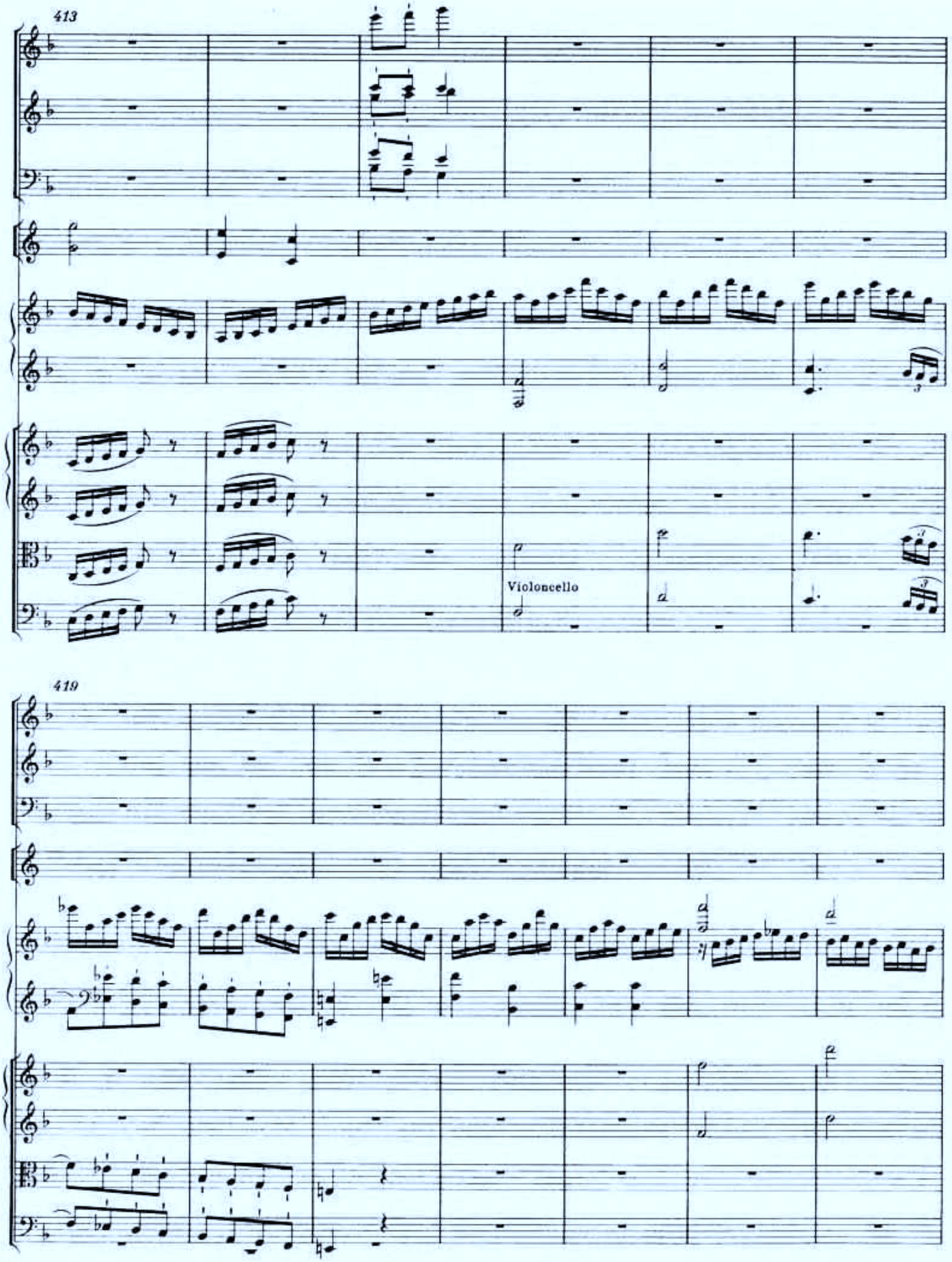


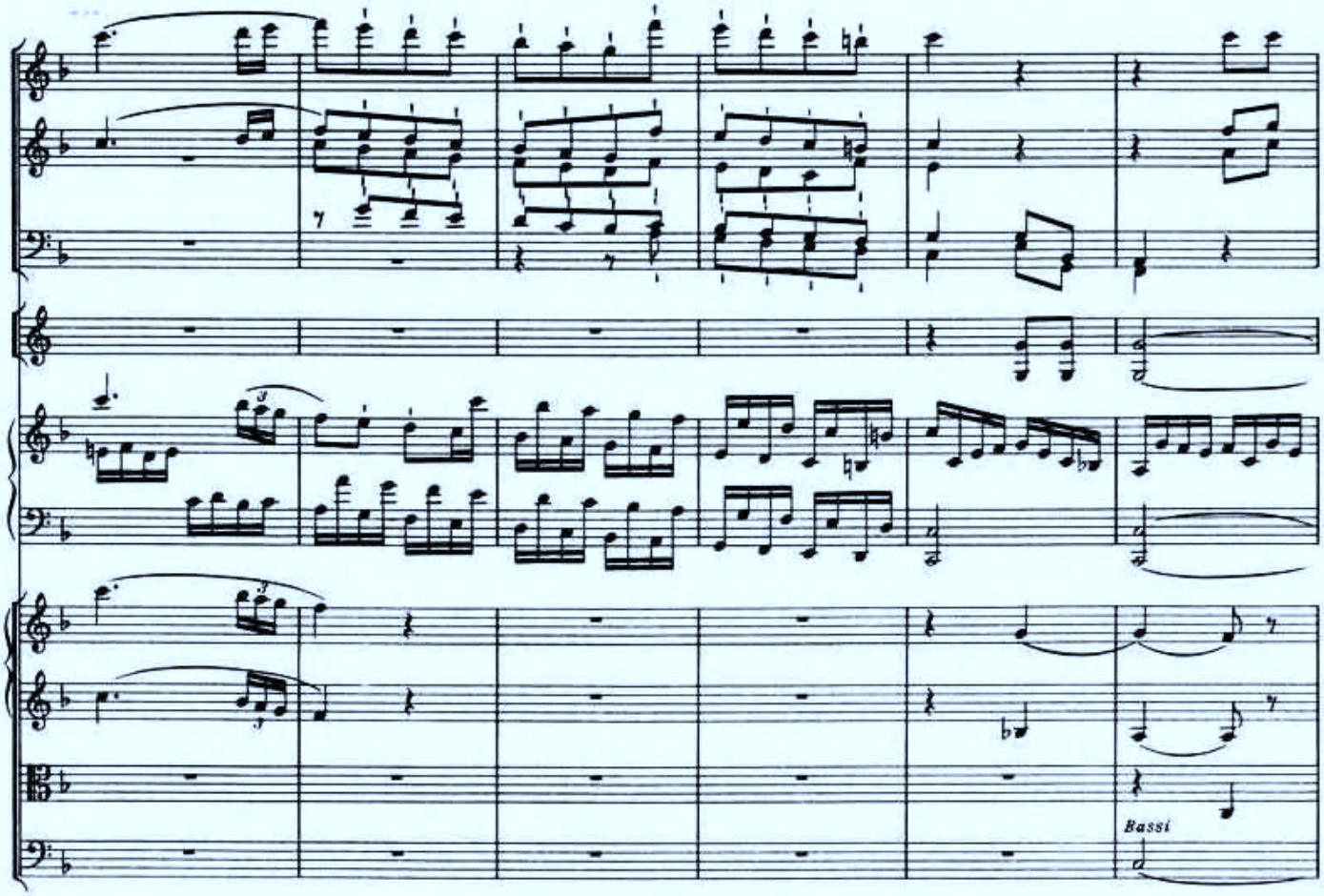

350
tr
358
tr
p
f
p
f

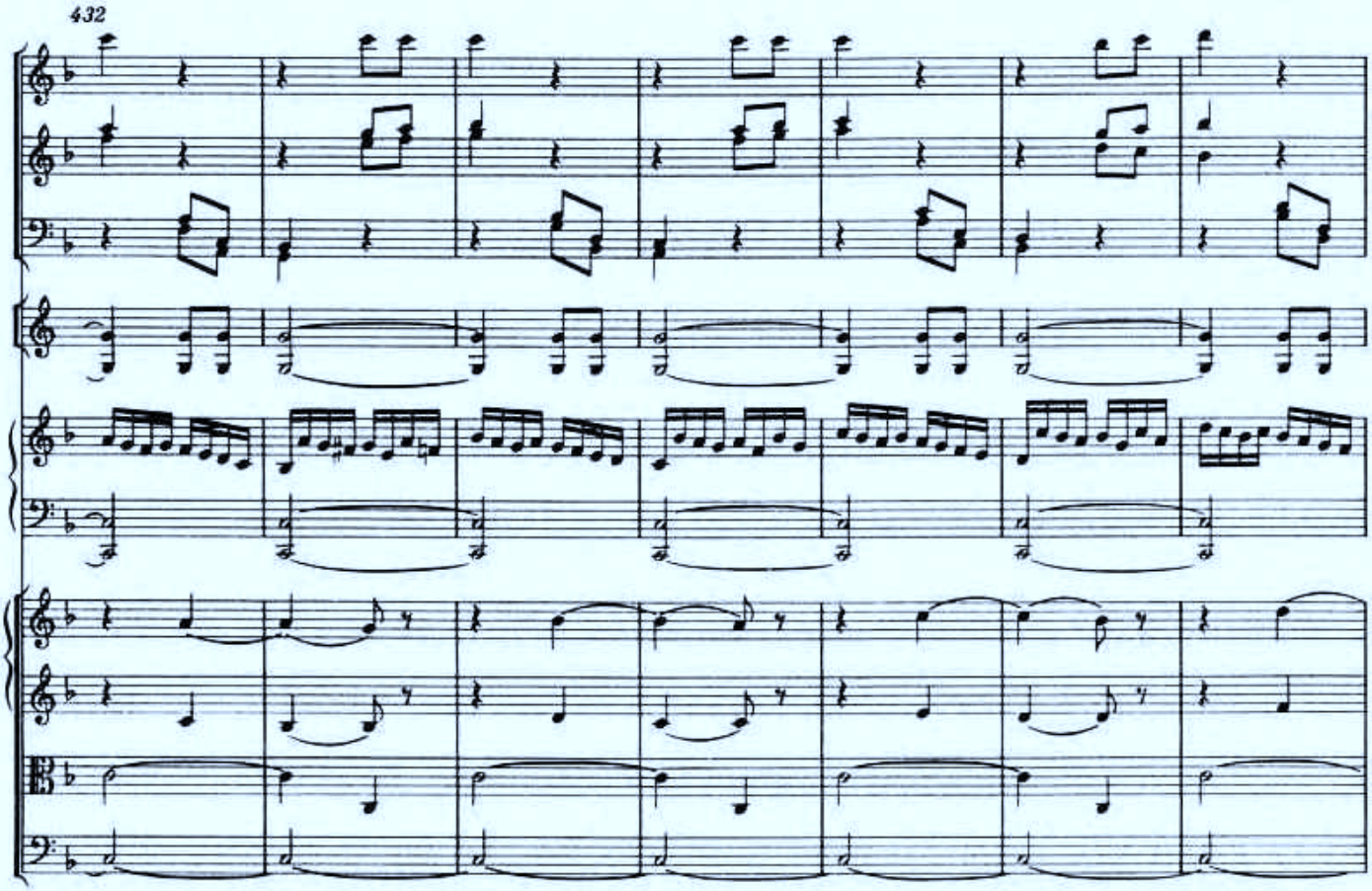

368
374

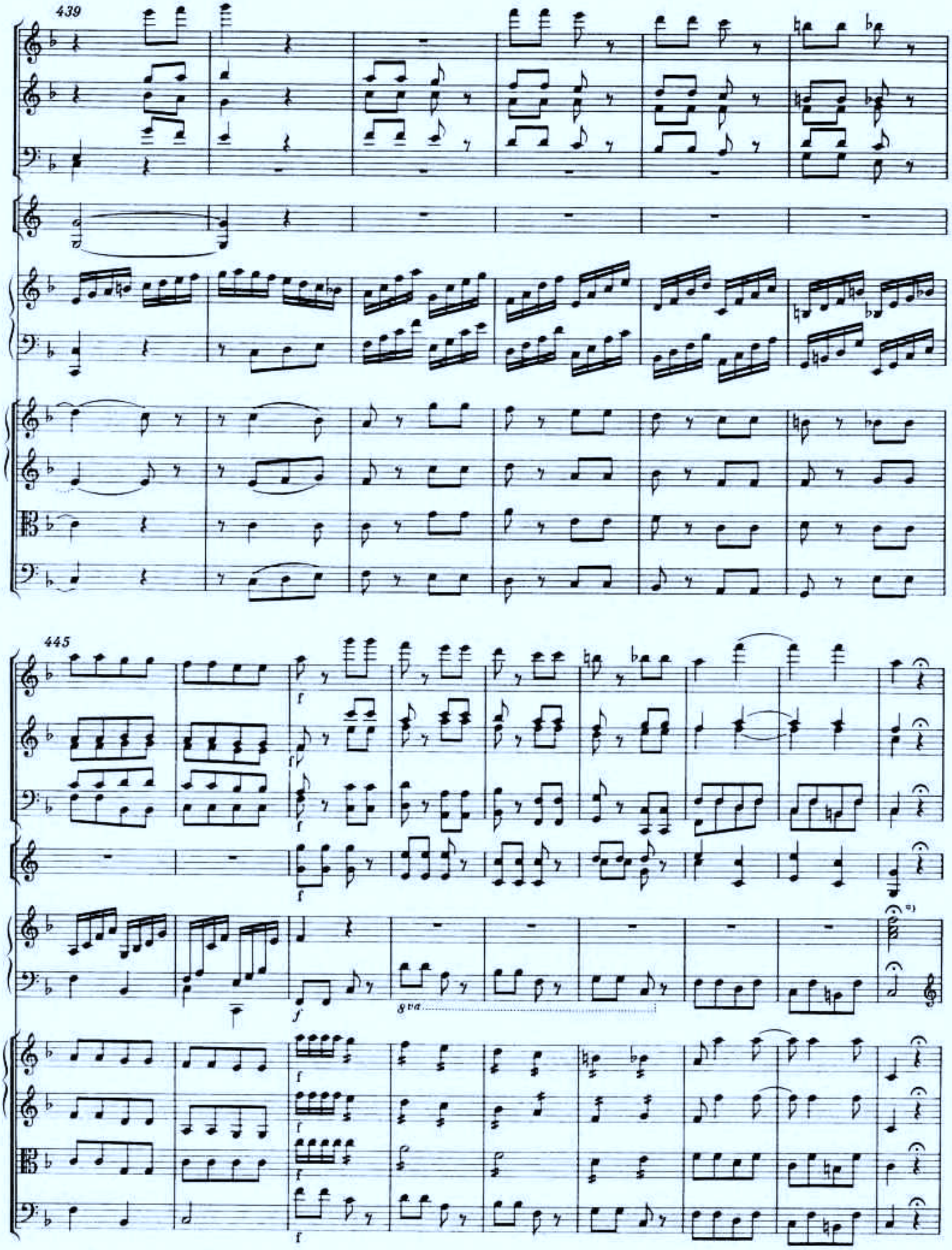

380
387
tr


406


413
Violoncello
419

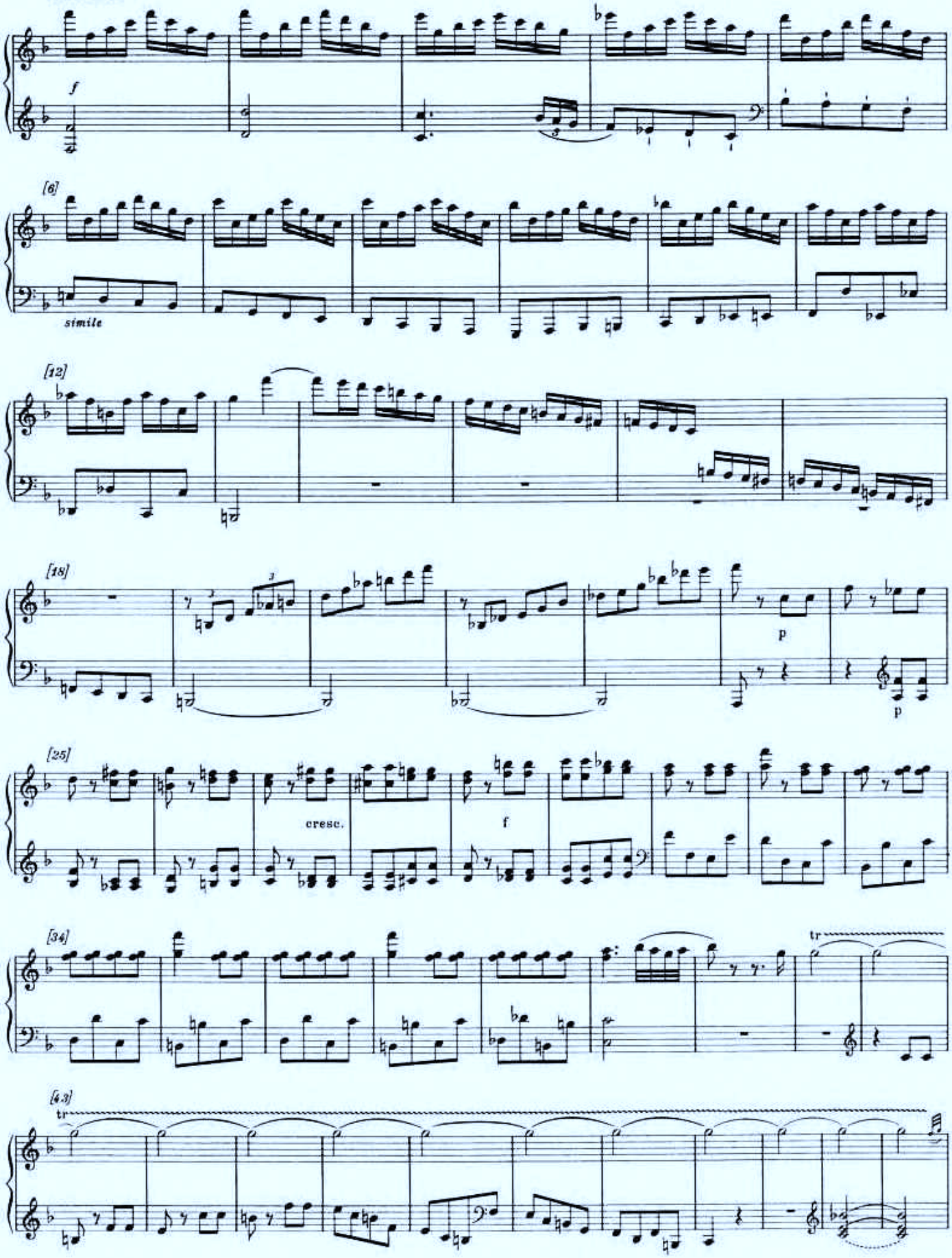

Bassi

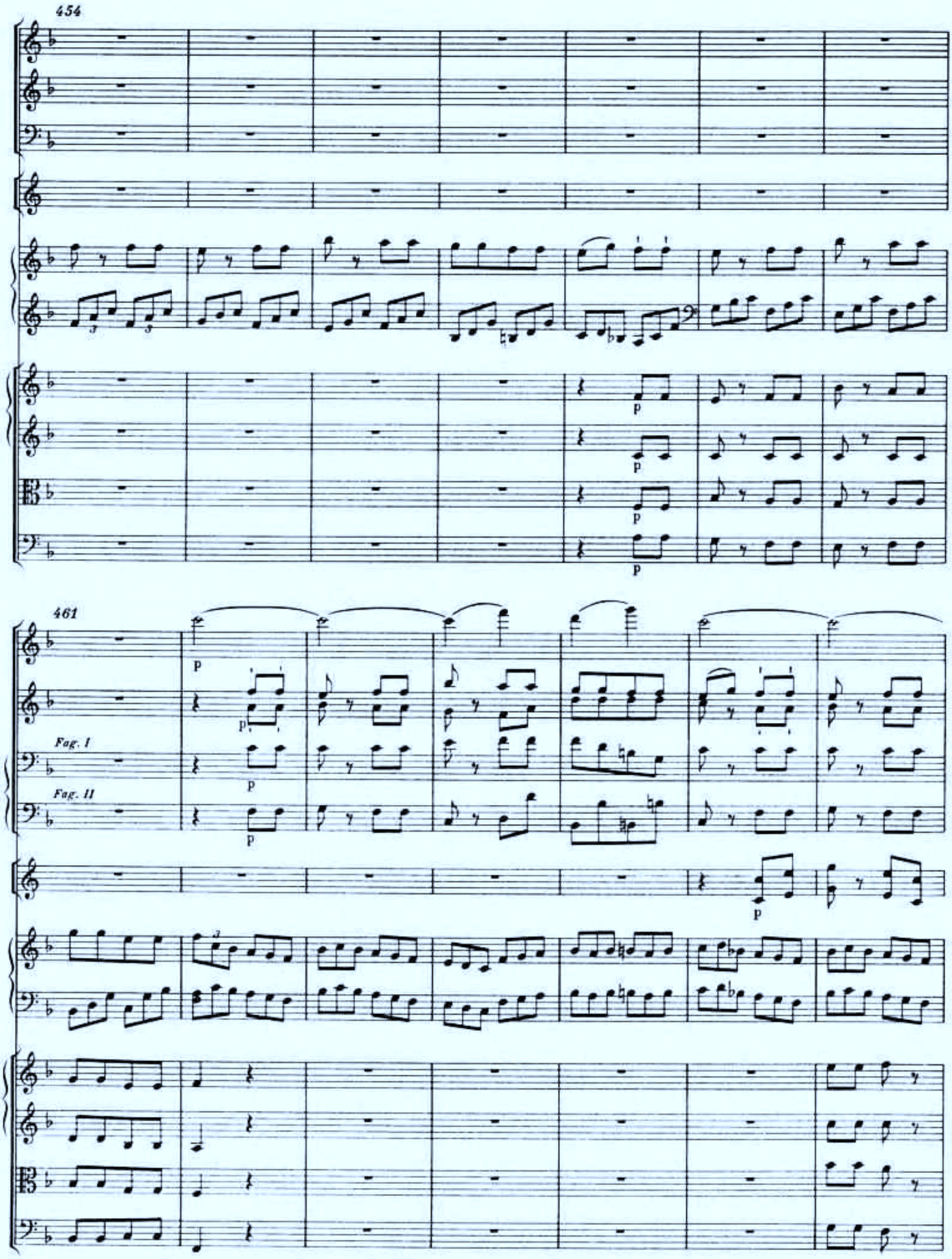

432

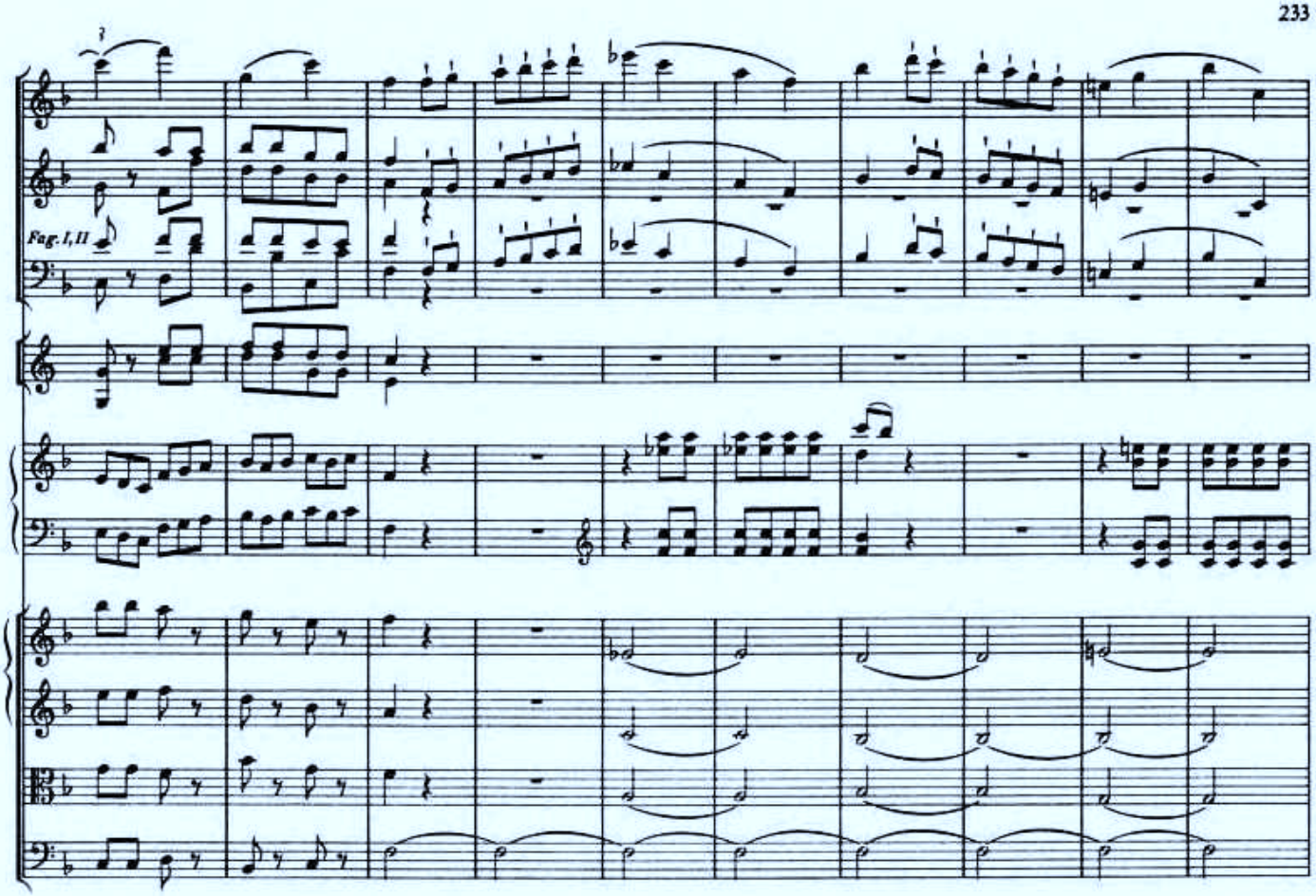


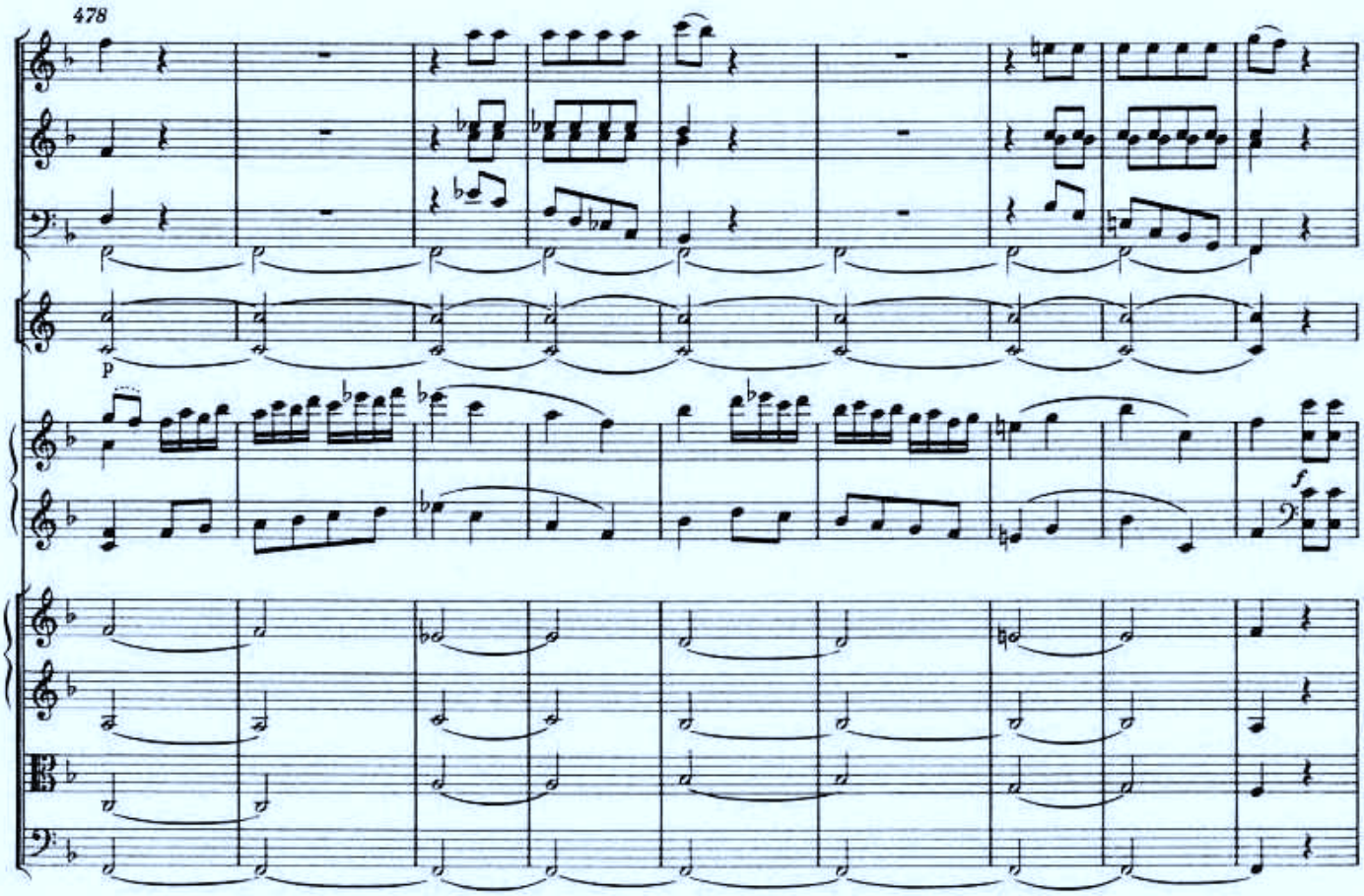
*) Zur Notierung des Kadenztaktes vgl. Krit. Bericht.

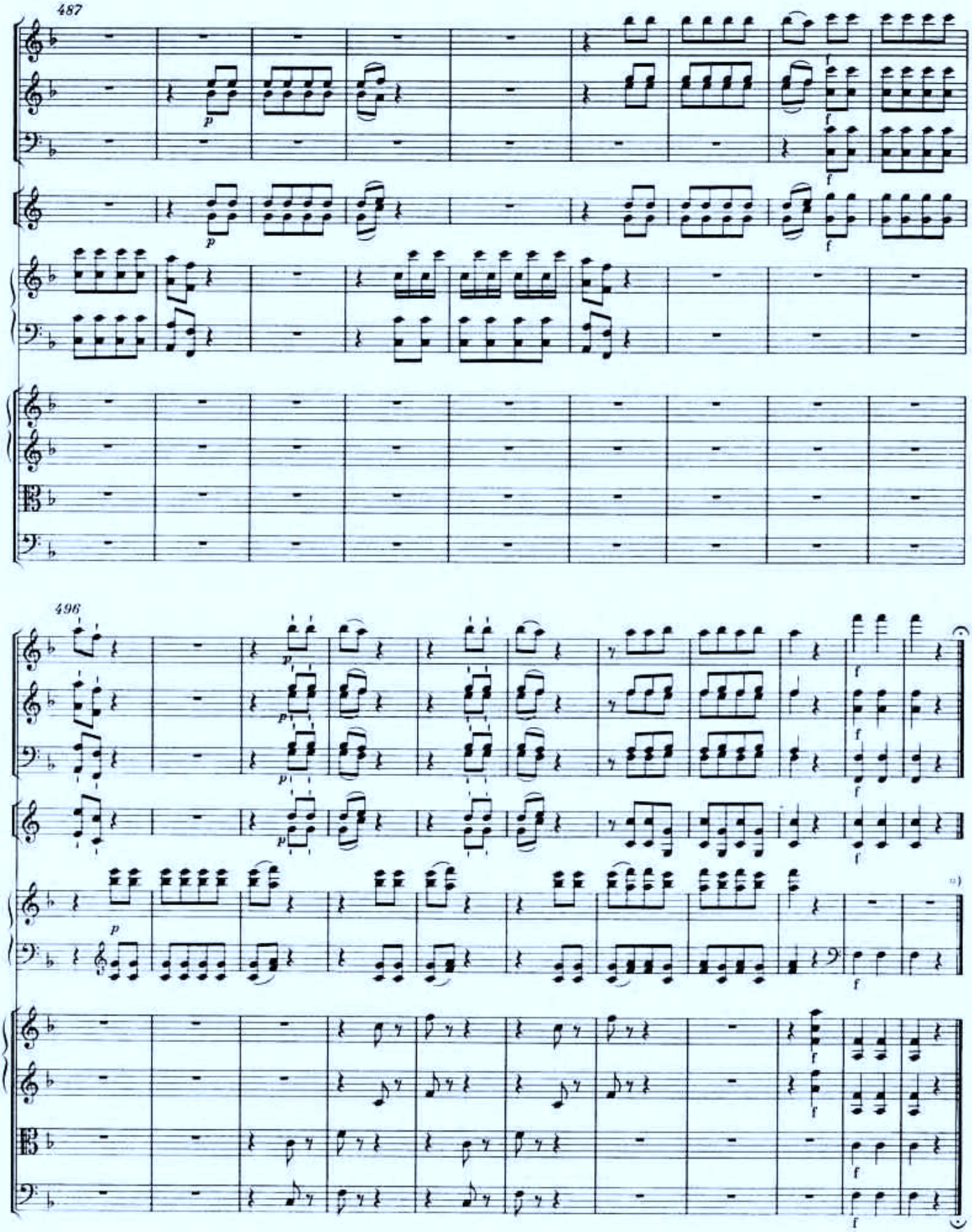
Cadenza



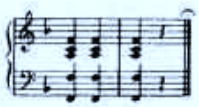

454
461
Fag. I
Fag. II


Fag. I, II


478
p
f



*) Ausführungsvorschlag der Bandbearbeiter für T. 505–506 im Klavier:



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

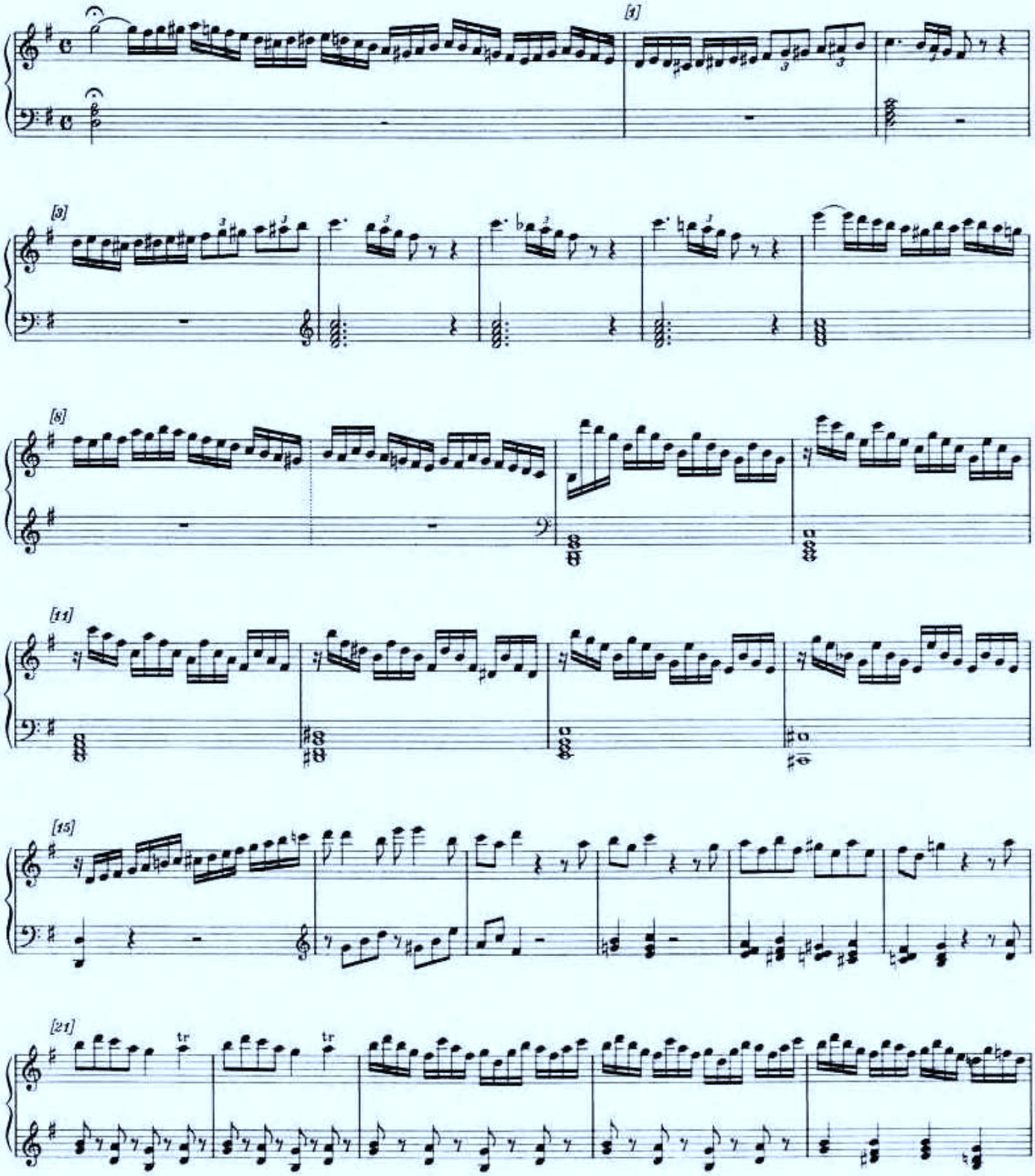
ANHANG

I

Zwei Kadenzen zweifelhafter Echtheit*)
zum Konzert in G KV 453

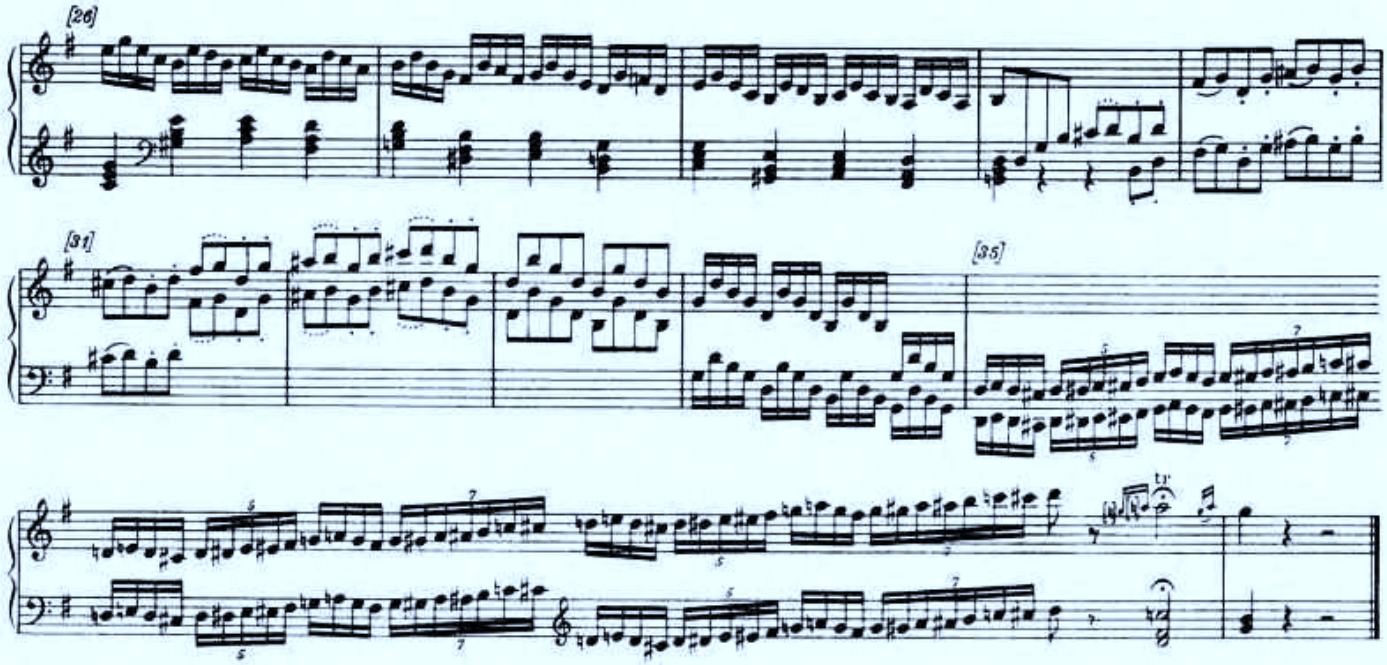
1. Kadenz zum ersten Satz (Allegro)

KV 624 (626a), Nr. 23 (KV⁶: Nr. 49)



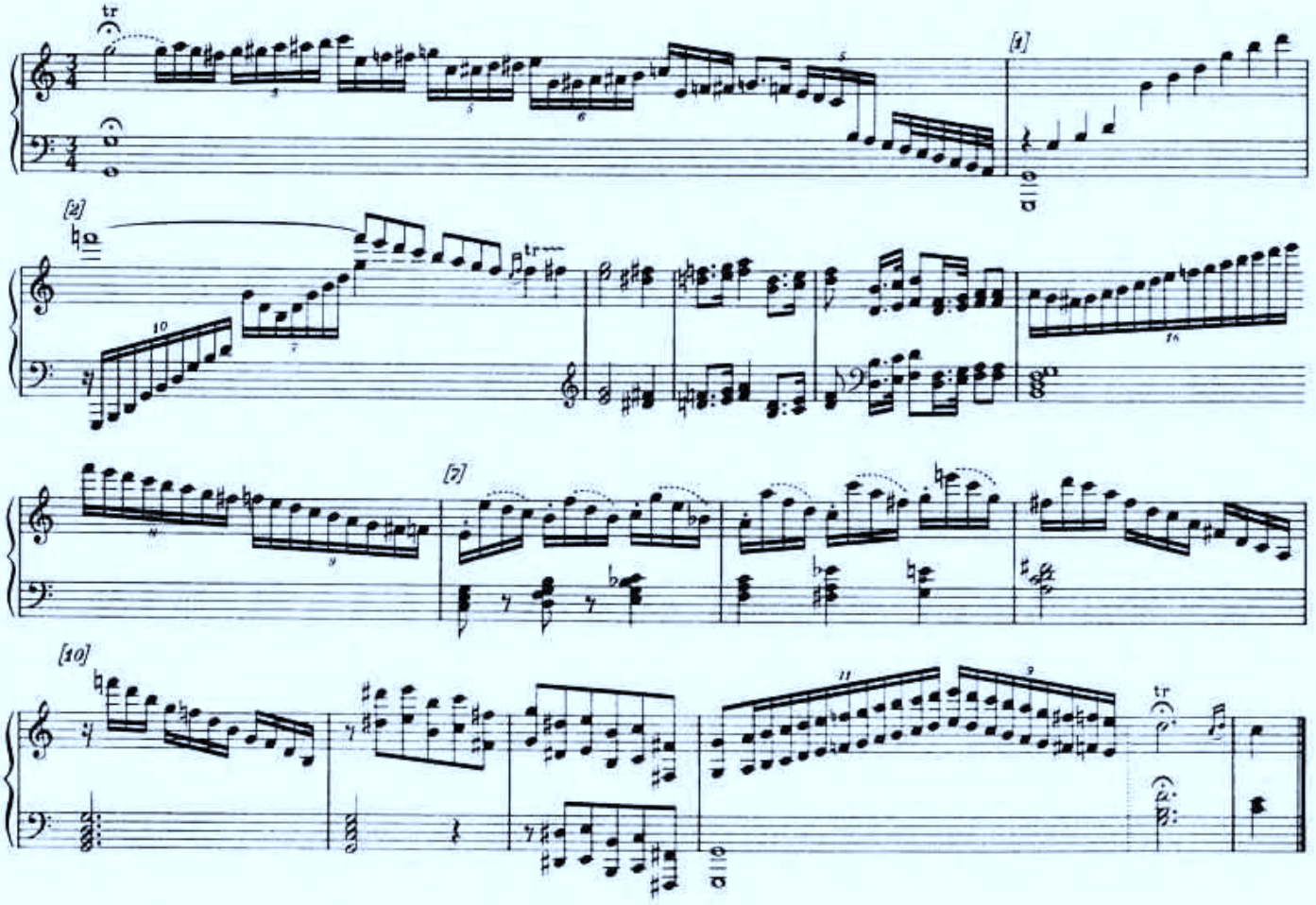
*) Vgl. Vorwort, S. IX, und Krit. Bericht.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



2. Kadenz zum zweiten Satz (Andante)

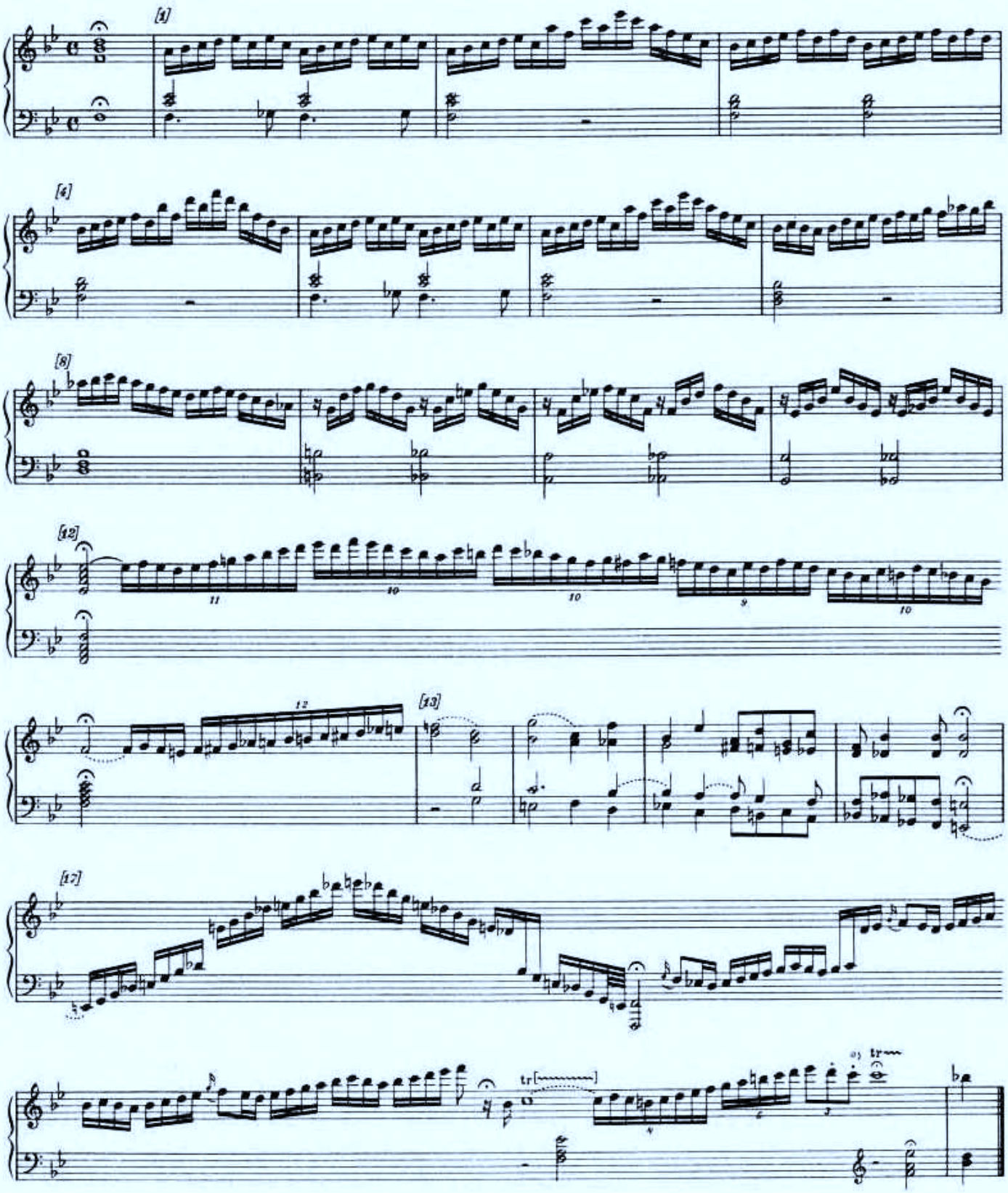
KV 624 (626a), Nr. 25 (KV6: Nr. 51)



II

Kadenz zum ersten Satz (Allegro vivace) des Konzerts in B KV 456

KV 624 (626a), Nr. 26 (KV⁶: Nr. 53)



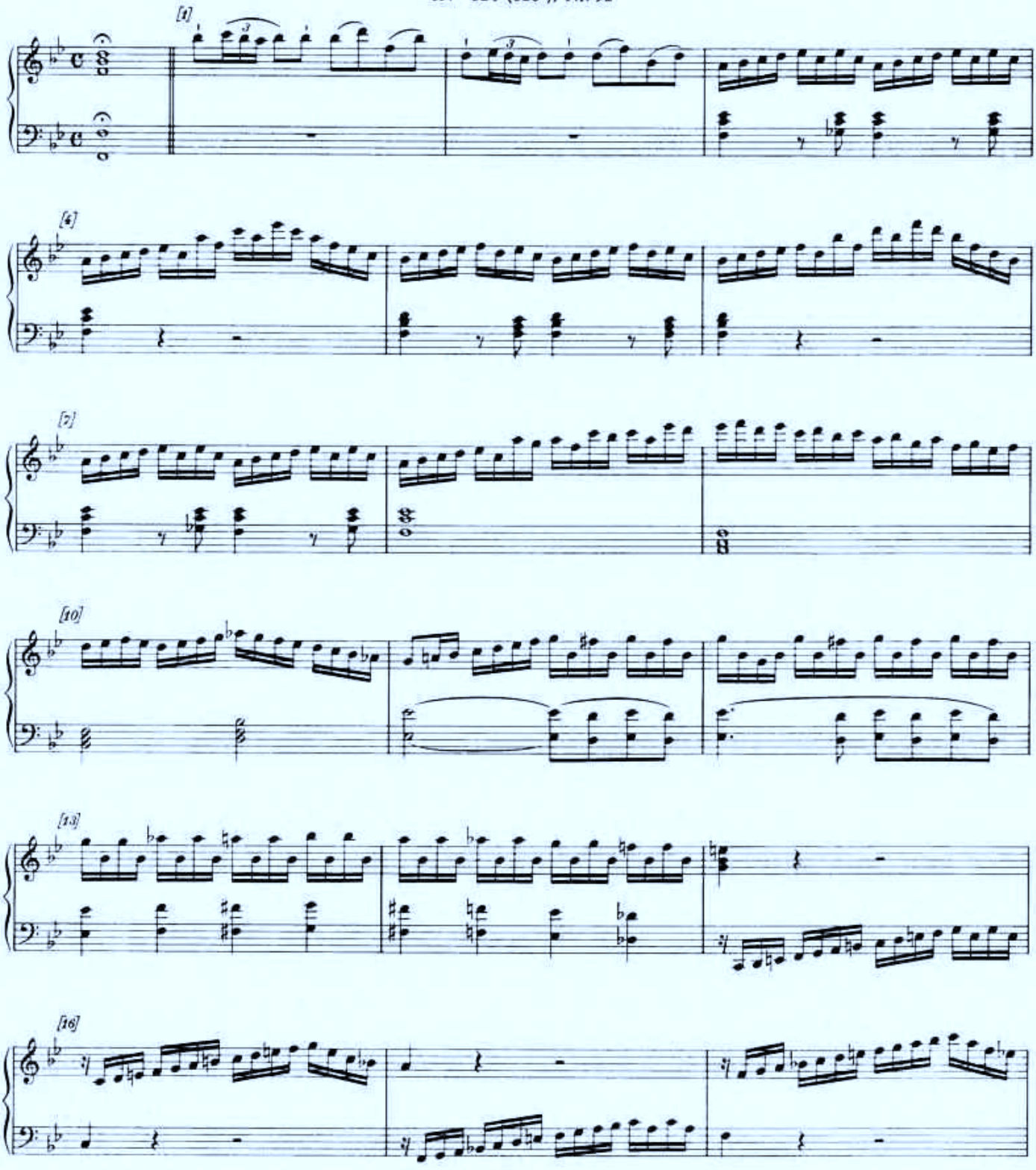
*) T. [17], oberes System: zur Triole vgl. Krit. Bericht.

III

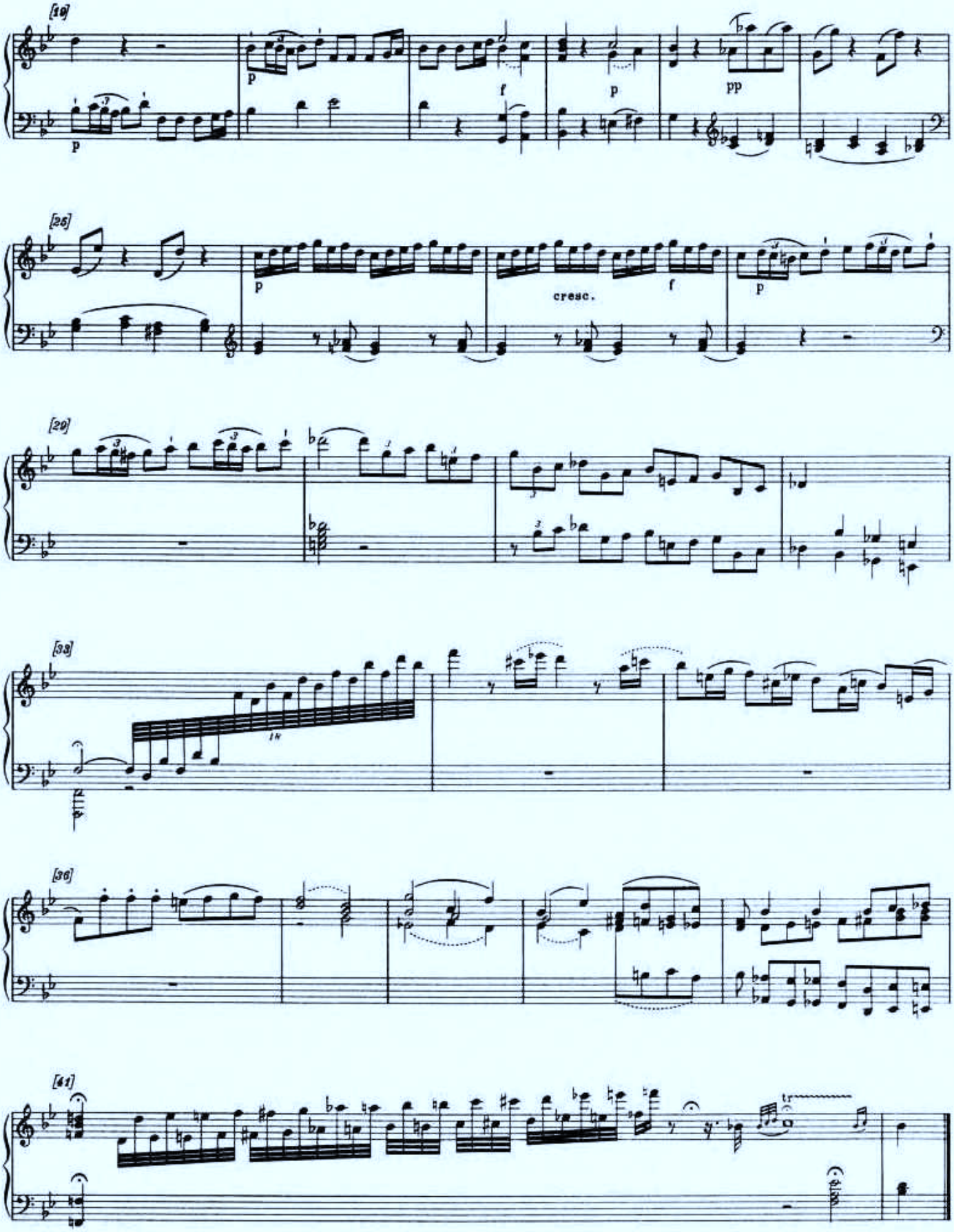
Kadenzen zum Konzert in B KV 456 nach der neu aufgefundenen Kopie im Glinka-Museum Moskau*)

1. Kadenz zum ersten Satz (Allegro vivace)

KV⁶ 624 (626a), Nr. 52

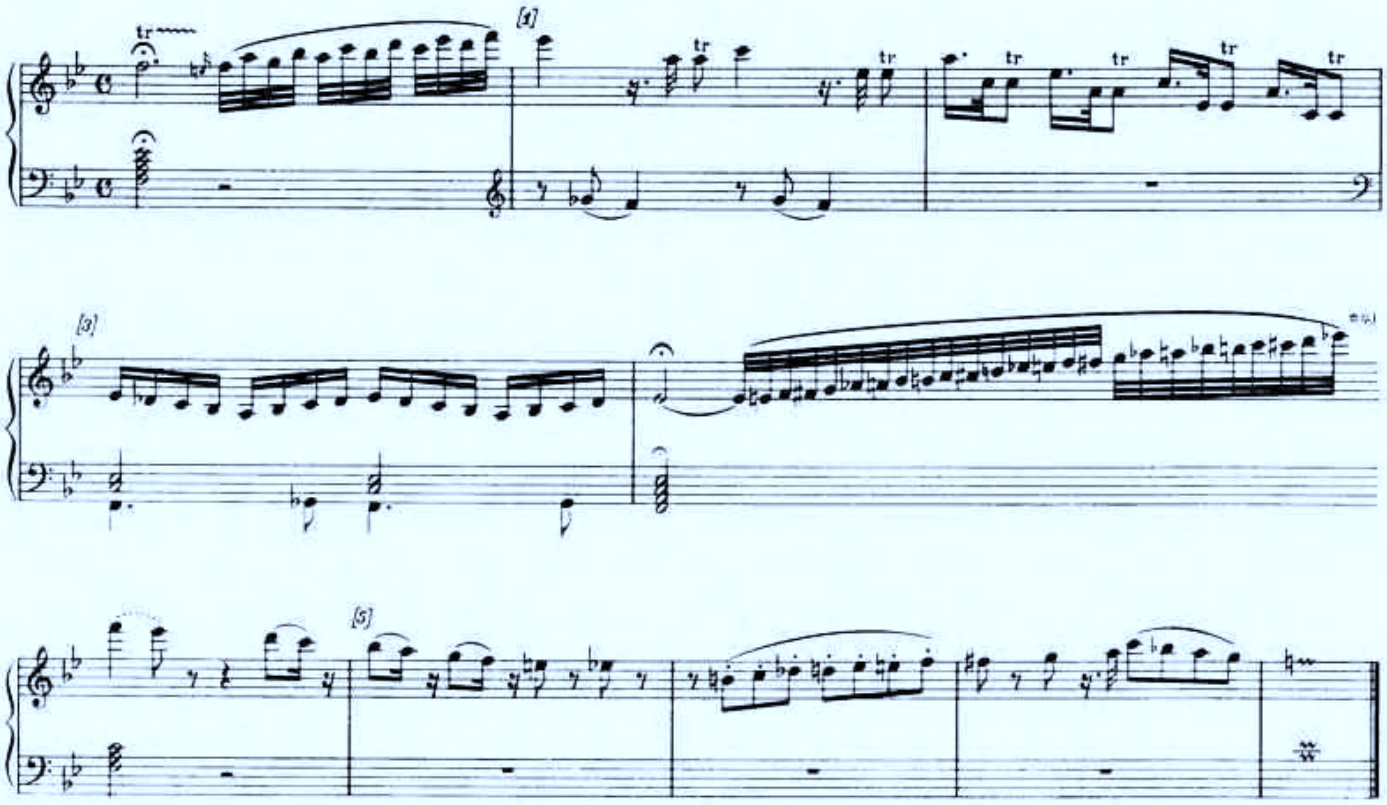


*) Zur Authentizität dieser Stücke vgl. Vorwort, S. X.


[19]
p
p
f
p
pp
[25]
p
cresc.
f
p
[29]
[33]
[36]
[41]
tr

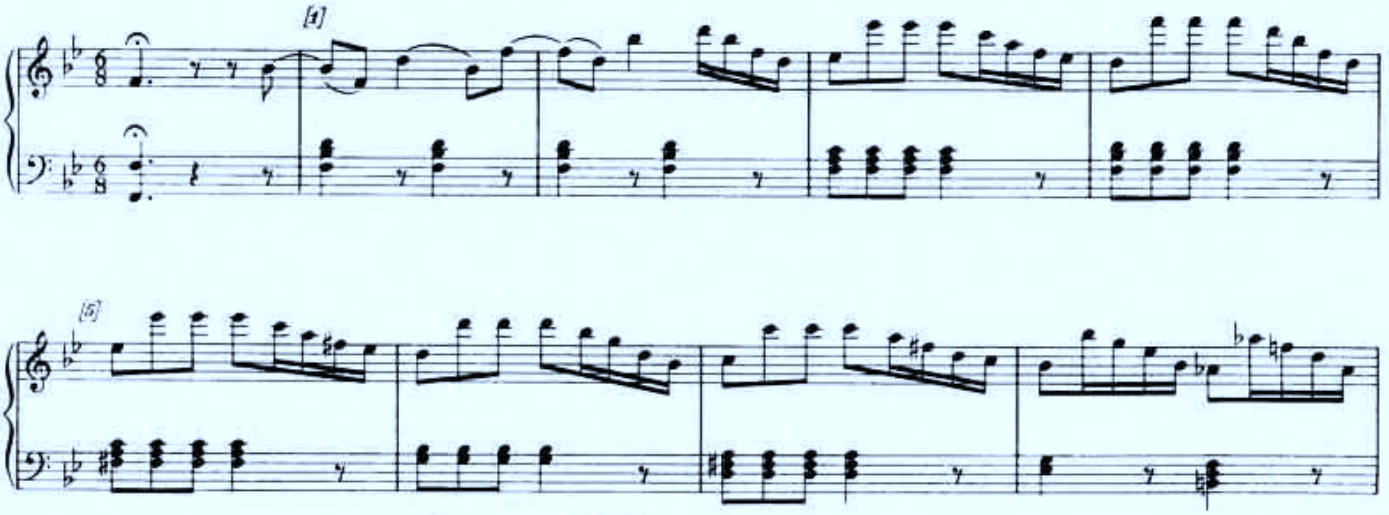
2. Eingang zum dritten Satz (Allegro vivace)*)

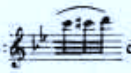
KV⁶ 624 (626ᵃ), Nr. 55

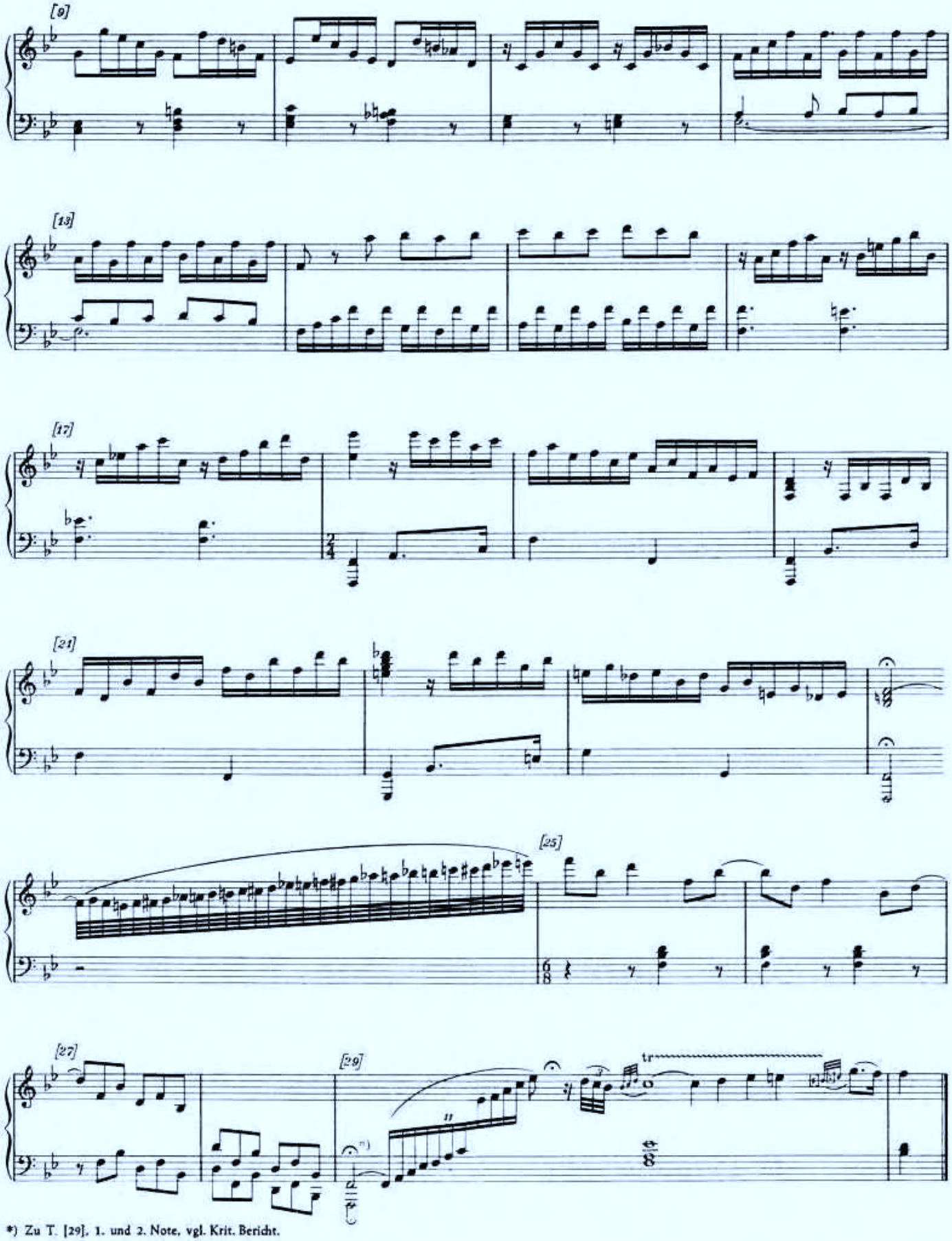


3. Kadenz zum dritten Satz (Allegro vivace)

KV⁶ 624 (626ᵃ), Nr. 56



*) Fermate T. 144.
**) Ossia für die letzten Noten des Laufes:  oder ; vgl. Krit. Bericht.



*) Zu T. [29], 1. und 2. Note, vgl. Krit. Bericht.